

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta  
Ústav Dálného východu

Bakalářská práce

Irena Poleníková

Tanec v čínské kultuře za dynastie Han

Dance in Chinese Culture – the Han Dynasty

Praha 2009

vedoucí práce: Doc. PhDr. Olga Lomová, CSc.

Děkuji vedoucí své práce, paní docentce Olze Lomové, za její cenné rady a připomínky, bez kterých by tato práce nevznikla.

*„Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a  
výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.“*  
*V Praze      dne 16.8.2009*

Anotace:

Bakalářská práce pojednává o tanci v období dynastie Han. V hlavním písemném prameni této práce, Popisné básni fu o tanci, je popsán Tanec sedmi bubnů, a proto je kladen důraz zejména na něj. Práce se soustřeďuje na význam tance v čínské kultuře z různých hledisek. Dále též na vlivy, které na něj působily, a charakteristické rysy čínského tance za dynastie Han.

Annotation:

Bachelor thesis deals with dance in the time of Han dynasty. The main source for this thesis a Rhapsody on Dance concerns a Seven Tray Dance and because of that the thesis focuses mainly on this type of dance. This piece of work emphasizes the role of Chinese dance from different points of view. As well as the influences that effected it and characteristic features of dance in Han dynasty.

Klíčová slova: Čína

dynastie Han  
Popisná báseň fu o tanci  
tanec  
Tanec sedmi bubnů  
Sto her

Key words: China

Han dynasty  
Rhapsody on Dance  
dance  
Seven tray dance  
Hundred entertainments

## Obsah

1. Úvod.....	7
2. Prameny pro studium čínského tance.....	8
2.1 Literární prameny.....	8
2.2 Archeologické nálezy.....	10
3. Doba dynastie Han.....	11
3.1 Společensko – historický kontext.....	11
3.2 Sto her.....	13
3.3 Císař Wudi a jeho vliv na Sto her.....	15
3.4 Tanec sedmi bubnů.....	16
3.5 Šálový tanec.....	18
4. Významy tance v čínské kultuře za dynastie Han.....	19
4.1 Odlišné druhy tance za dynastie Han.....	19
4.2 Tanec prostředkem komunikace.....	19
4.3 Tanec jako symbol přepychu.....	20
4.4 Význam oděvů v tanci .....	21
4.5 Zahraniční vlivy na čínský tanec.....	22
4.6 Ovlivňování vlastními vzory z minulosti.....	23
4.7 Tanec sedmi bubnů součástí básně Přivolávání duše.....	25
5. Překlad popisné básně fu o tanci s poznámkami.....	27
6. Závěr.....	44
7. Seznam použité literatury a odborných článků.....	45
8. Přílohy.....	48
8.1 Hudební nástroje za dynastie Han.....	48
8.1.1 Yu 竽.....	48
8.1.2 Se 瑟.....	48
8.1.3 Bianzhong 编钟.....	49
8.1.4 Bicí a dechové nástroje.....	49
8.2 Reliéf Sto her.....	50

8.3 Ostatní obrazová dokumentace.....	55
---------------------------------------	----

# 1. Úvod

Cílem práce je na základě písemných a obrazových pramenů podat v základních obrysech charakteristiku tance v prostředí společenské elity za dynastie Han 漢朝. Hlavním pramenem pro tuto práci je *Popisná báseň o tanci* 舞賦 od hanského básníka Fu Yiho 傅毅, která popisuje Tanec sedmi bubnů, a proto se zaměřuji zejména na tento tanec.

V první části práce se soustředuji na otázku, jak relevantní jsou jednotlivé prameny pro studium tance. Dále zasadím tance za dynastie Han do společensko-historického kontextu.

Druhý úsek pojednává o významu tance v čínské kultuře z různých hledisek. Dále též o vlivech, které na něj působily, a jaké jsou charakteristické rysy čínského tance za dynastie Han.

Poslední část je zaměřená na samotnou popisnou báseň, která bude opatřena poznámkami.

Práce obsahuje několik příloh, které se věnují hudebním nástrojům a obrazové dokumentaci.

## 2. Prameny pro studium čínského tance za dynastie Han

### 2.1 Literární prameny

Pro tuto práci je hlavním zdrojem popisná báseň *fu* 賦<sup>1</sup>, konkrétně *Popisná báseň o tanci Wu fu* 舞賦 od hanského autora Fu Yiho 傅毅<sup>2</sup>. Popisná báseň o tanci je tzv. *yongwu fu* 咏物賦, což je popisná báseň o předmětech, která usiluje o exemplární a vyčerpávající popis daného objektu, v tomto případě Tance sedmi bubnů.<sup>3</sup> Přestože název básně je *Popisná báseň o tanci*, souhlasím s názory Wang Kefen a Knechtges<sup>4</sup>, kteří báseň považují za dílo hovořící konkrétně o Tanci sedmi bubnů, nikoliv o tanci všeobecně. Tato teorie bude ještě dále rozvedena v kapitole o Tanci sedmi bubnů (kapitola 3.4).

Gong Kechang se domnívá, že vývoj hanské *fu* je přímo spojen s rozvojem hanského impéria, které dosáhlo vrcholu své prosperity a síly za vlády císaře Wudiho 漢武帝. Politická a sociální stabilita, ekonomická prosperita byly skutečností, které si zasloužily být opěvovány, a proto hanští básníci často psali velebicí básně na toto téma. A tak *fu* jsou reflexí hanské tendence oslavovat sílu a velikost spojené říše. Dle Gongova mínění, dlouhé popisné básně o

<sup>1</sup> Básně *fu* využívají jedinečného způsobu popisu a interpretace a zároveň mohou být považovány za poezii i prózu. Proto se v češtině volí překlad popisná báseň, který implikuje charakter prózy. Například angličtina nedokázala vytvořit jednotný termín, takže se můžeme setkat s překlady prose-poetry, poetical description, verse essay, rhyme-prose, rapsody atd. První *fu* byly hodně spojovány s básněmi typu *sao* a někdy byly tyto pojmy mezi sebou volně zaměňovány. Až Jia Yiho 賈誼 *Fu o sově* je první *fu* s prokázaným autorem a dá se tedy opravdu hovořit o *fu*. Pro podrobnější seznámení se žánrem *fu* viz Gong Kechang (1997). *Studies on the Han Fu*. Překl. David R. Knechtges. New Haven: American Oriental Society.

<sup>2</sup> Fu Yi 傅毅 (zdvořilostní jméno Wuzhong 傅武仲) se narodil v Maolingu. Žil pravděpodobně v letech 35 – 90 n. l. a byl současníkem Ban Gua 班固. Byl významným učencem a básníkem začátku období dynastie Pozdní Han. Fu Yi získal většinu svých znalostí na císařské universitě, na které začal studovat v roce 52 n. l. Kolem roku 59 odešel do Pinglingu, kde napsal autobiografickou báseň ve čtyřslabičném verši *Plním své cíle*. Dále též napsal *Sedm druhů podněcování*, popisnou báseň, která je údajně určena k napomenutí mužů, jež se za vlády císaře Minga rozhodli pro život v ústraní. Během vlády císaře Zhanga (75 – 88 n. l.) byl Fu Yi spolu s Ban Guem nejvlivnějším spisovatelem na císařském dvoře. Dokonce se spolu podíleli na sestavování císařských dokumentů. Dále složil dlouhou báseň *Chvála Xianzonga* na oslavu císaře Minga, která obsahovala deset částí, avšak dochovaly se pouze zlomky. Jeho nejznámějším dílem je *Popisná báseň o tanci*. Xiao Tong 1996, str. 375

<sup>3</sup> *Fu je forma, která navazuje na tradice Chuci a která se od hanské doby stala velmi významnou a typickou součástí čínské literatury*. Hrdličková 1980, str. 126. Na hanské *fu* existují i kritické názory, které jsou v dnešní době již překonané, jako například zhodnocení tohoto žánru v historii čínské literatury vypracované na Pekingské univerzitě v roce 1955. *Hanské fu povětšinou ignorují realitu a skládají se z popisů aristokratických vyumělkovaných paláců. Také opěvují bohaté hostiny a velebí ctnosti panovníka. Byl to nástroj, jakým se literáti, kteří byli závislí na vládnoucí vrstvě, dostávali do její přízně a stavěli na odív svůj talent. Fungovaly též jako forma zábavy pro vládců a aristokratické rodiny... Byly psány zveličeným, nabubřelým stylem, užívajícím zřídka používaná a vymyšlená slova, která byla navržena jedno na druhé. Hanské fu popisují krásu paláců a parků vládců a aristokracie, velkolepost výletů a lovů, nádheru a honosnost hlavních měst jako prostředek k vyjádření bohatství říše a majestátnosti vládců. Absolutně postrádající obsah, strojené a nepřirozené, fu nemají emoce a neobsahují skutečný odraz reality*.<sup>3</sup> Beijing Daxue Zhongwen xi wenxue zhuanmenhua 1995 v Gong Kechang 1997, str. 6.

<sup>4</sup> Wang Kefen 王克芬 1985, str. 22 – 25, Knechtges in Xiao Tong 1996, str. 245.



císařských loveckých parcích, palácích a hlavních městech sloužily záměru vyjádřit něco jako ducha hanské doby.<sup>5</sup>

*Nejvýraznějším elementem fu je popisnost, dále využití ne plně rozvinuté formy dialogu vyúsťujícího obvykle v moralistický závěr. Současně je nutno poznamenat, že záliba v popisu, jehož součástí bylo často vyjmenování příbuzných pojmů, byla inspirována i studiem filologickým a lexikografickým, jemuž se v hanské době věnovala velká pozornost<sup>6</sup>.*

Kenneth Ho charakterizuje popisné básně *fu* jako básně s tendencí k rozvlácnosti, které jsou často vybudovány na principu dialogu. Pro *fu* je typické užití hyperboly, adjektivních složenin a velkého množství pomocných výrazů jako jsou *yushi* 於是, *yushifu* 於是夫, *ruofu* 若夫.<sup>7</sup> Většina byla psána dvořany, učiteli a profesionálními básníky, kteří působili na císařském dvoře nebo na dvorech princů. Autoři svá *fu* podřizovali vkusu a přání panovníka, aby ho potěšili bohatými a jazykově krásnými popisy atraktivních scén. Pouhá zábava však nebyla za dynastie Han dostatečně důstojným smyslem literárního díla. *Od básní fu se čekalo totéž, co například od poezie Knihy písní – mravní naučení, vzor příkladného vládce, případně umně zahalená kritika chyb panovníka vedená s cílem přivést ho na správnou cestu.*<sup>8</sup>

I když popisná báseň v hojné míře užívá hyperboly a též fantastické motivy, hlavním cílem toho, proč byla složena, bylo zachycení vnější podoby věcí. Proto *Popisnou báseň fu o tanci* od hanského autora Fu Yiho můžeme považovat za hodnověrný zdroj pro studium tance za dynastie Han, a to včetně Tance sedmi bubnů, respektive Sta her. Popisovaný taneční výstup v básni se navíc shoduje s hmotnými důkazy o tanci, což jsou v tomto případě hanské hrobové reliéfy a sošky. Mezi básní a reliéfy neexistuje žádný rozpor a naprosto si odpovídají.

Dalším velmi důležitým faktem, hovořícím pro uznání popisné básně jako relevantního zdroje pro studium tance, je existence dalších básní, které o Tanci sedmi bubnů hovoří. Jedná se o dvě básně hanského autora Zhang Henga 張衡.<sup>9</sup> První z nich je *Popisná báseň o Západním hlavním městě*, ve které popisuje Sto her, v jejichž rámci se věnuje i popisu Tance sedmi bubnů. Dalším dílem Zhang Henga je *Popisná báseň o tanci*, která se stejně jako báseň od Fu Yiho věnuje Tanci sedmi bubnů. V práci též uvádím báseň *Přivolávání duše*, kde se objevuje i zmínka o Tanci sedmi bubnů.

---

<sup>5</sup> Gong Kechang 1997, str.10.

<sup>6</sup> Hrdličková 1980, str. 127.

<sup>7</sup> Kenneth Ho 1986 (*The Indiana companion to traditional Chinese literature*), str. 389.

<sup>8</sup> Ringrose 1999 (*Literatura. Sborník literatur Dálného východu.*), str. 49.

<sup>9</sup> Zhang Heng 張衡, který žil v letech 78–139, byl astronomem, matematikem, vynálezcem, geografem, kartografem, umělcem, básníkem, státníkem a učencem. Pocházel z Nanyangu 南阳 v provincii Henan 河南 a žil za doby Východní Han (25 – 220). Mezi jeho nejznámější díla patří *Popisná báseň o Západním hlavním městě* a *Popisná báseň o Východním hlavním městě*.

## 2.2 Archeologické nálezy

Za doby dynastie Han 漢朝 došlo k zásadním proměnám hrobové kultury. Nejvýraznější jsou bronzové rituální nádoby, které již nadále nejsou základním hrobovým vybavením, jako tomu bylo za předešlých dynastií, a v hanských hrobkách se vyskytují pouze zřídka. Místo toho se čím dál tím více objevují dvou až trojrozměrná zobrazení, a to v nebývalém množství. Zahrnují obrazy božstev a výjevů z běžného života, figurky služebnictva, modely překrásných sídel.

Struktura vybavování hrobek se dramaticky změnila nejspíš i díky pádu dynastie Západní Zhou 西周<sup>10</sup>. Už v šestém a pátém století př. K. nacházíme hrobky rozdělené do několika částí, které obsahovaly předměty denní potřeby člověka, jako nádobí, truhly s oblečením, hudební nástroje pro nerituální zábavu, avšak i postele a stoly. Hroby přestaly být pouhou schránkou pro rituální předměty a staly se sídlem pro posmrtný život kopírující bytí člověka na zemi.<sup>11</sup>

Ve vybavení hrobů se stále častěji objevovaly obrazy, figurky a modely. Ani tyto předměty se nelišily od těch běžně používaných v životě.

Z konce 2. stol. př. K. pochází hrob prince Liu Shenga 劉勝 a jeho manželky Dou Wan 竇綰, který se nachází v Manchengu 满城, v provincii Hebei 河北. Hrobka čítá mnoho místností, je luxusně vybavena, od bronzových nádob až po zdi, které byly pravděpodobně vyzdobeny obrazy či hedvábnými závěsy. Pro nás je důležité, že součástí hrobky je též obrovský prostor vyhrazený pro hudbu a tanec, a to dokazuje relevanci hrobů a jejich vybavení jakožto pramenů pro studium tance.<sup>12</sup>

O hrobových figurkách a reliéfech se zmiňuje i Wang Kefeng. *Figurky tanečníků a kamenné reliéfy písní a tanců Sta her byly pohřebními předměty pro feudální šlechtu. Její příslušníci podléhali iluzi, že po smrti přejdou do jiného světa, kde stále budou moci přikazovat zpěvákům a tanečníkům, aby je bavili*<sup>13</sup>.

Díky výše uvedené charakteristice archeologických nálezů za doby dynastie Han, kdy hrobová architektura reflektuje skutečný běžný život, soudím, že je můžeme považovat jako plnohodnotné prameny pro studium tance.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Vláda dynastie Západní Zhou 西周 se datuje do let 1100 – 771 př. K.

<sup>11</sup> Jay Xu 2001, str. 253 – 259.

<sup>12</sup> Jay Xu 2001, str. 253 – 259.

<sup>13</sup> Wang Kefeng 1985, str. 35.

<sup>14</sup> Pro další informace o hrobech a jejich výbavě viz Jay Xu (2001). *Ancient Sichuan : treasures from a lost civilization*. Editoval Robert Bagley. Hong Kong: Seattle Art Museum. Dále též Finsterbusch, Käte (1966 - 2000). *Verzeichnis und Motivindex der Han-Darstellungen 1-3*. Wiesbaden: Harrassowitz.

## 3. Doba dynastie Han

### 3.1 Společensko - historický kontext

Vláda dynastie Han 漢朝 trvala prakticky čtyři století, a to v letech 206 př. K – 220 po K. Kontinuita hanské říše byla přerušena v letech 9 – 23 po K. vládou uzurpátora Wang Manga 王莽, který založil dynastii Xin 新朝. Období 202 př. K. – 9 po K. je označováno jako Západní Han<sup>15</sup>, doba let 23 – 220 po K. jako Východní Han<sup>16</sup>.

Během dynastie Han byl propracován systém centralizované byrokratické vlády, který byl zaveden již za předešlé dynastie Qin 秦朝. Dynastie slavila úspěchy po vojenské stránce, podařilo se jí rozšířit hranice na území dnešní Korey a Mandžuska, Mongolska a centrální Asie a Indočíny. Po ekonomické a sociální stránce dynastie Han procházela mnohými změnami a krizemi, ale též obdobím rozvoje obchodu i nárůstu počtu obyvatel. V konečném důsledku to byla vláda rozvoje kultury, věd a umění.<sup>17</sup>

Velkou změnou za vlády dynastie Han a Qin byl přechod od legalismu ke konfucianismu. *První filosofické školy staré Číny, konfuciánská a mohistická, se snažily definovat hodnoty tím, že na přirozený svět vztahovaly lidské způsoby interpretace, jako například estetickou ritualizaci či racionalistický utilitarismus. Jakmile obřady, které utvářely celé starověké myšlení, začaly zároveň s institucemi dynastie Zhou upadat, nabývalo na významu odvolávání se na přirozený běh věcí, díky čemuž bylo možné systematizovaně formulovat kosmologické představy. V době Válčících států vznikaly rozmanité myšlenkové proudy, vyznačující se snahou hledat zdroj veškeré moudrosti v přírodě, počínaje „raným“ taoismem spisu Zhuangzi a do jisté míry Daodejingu. Zejména v souvislosti se zaváděním nového systému vznikala kosmologie, která se jeví jako přirozené potvrzení politického řádu.*<sup>18</sup> Kosmologické teorie za dynastie Han se opíraly o principy elementů yin 阴 a yang 阳 a též o pět prvků wu xing 五行. Yin a yang jsou navzájem protikladné principy. Yinu je připisována tma, chlad, nehybnost, ženskost a yangu světlo, teplo, pohyb a mužskost. Vzájemné propojení yinu a yangu je zásadní pro fungování vesmíru, přičemž stejně tak, jako se žena podřizuje muži, i yin je podřizen dominantnímu yangu. Kosmologie pěti prvků pravděpodobně vznikala odděleně od elementů yin a yang, ale během dynastie Han splynuly. Pět prvků je tvořeno půdou, dřevem, kovem, ohněm a vodou. Hanští učenci za pomoci yinu a

---

<sup>15</sup> Hlavní město bylo v dnešním Xi'an 西安.

<sup>16</sup> Hlavní město se nacházelo v dnešním Luoyangu 洛阳.

<sup>17</sup> Bodde 1975, str. 35.

<sup>18</sup> Cheng 2006, str. 237.

*yang*u vše klasifikovali do sféry přírodního či lidského světa. Lidské vedení, hlavně v podobě císaře, mohlo mít velký vliv na harmonii či disharmonii přírody a kosmu, které byly zastoupeny Nebesy *tian* 天. Kromě správného a morálního chování bylo velmi důležité přesné provádění rituálů, jakožto důležitého prostředku k posilování přirozené rovnováhy.<sup>19</sup> Hanové nahlíželi na svět jako na živoucí organismus, který prochází všemi přirozenými úseky bytí, čili zrodem, růstem, oslabením a smrtí. Smrt je neustále následována novým zrozením.

Díky velkému zájmu Hanů o přírodní pochody je přirozené, že vzniklo velké množství svátků, které je oslavovaly, včetně oslav nového roku. *La* 臘 byl dle Hanů pravým Novým rokem. Tyto oslavy byly v pozdějších dobách pravděpodobně spojovány s lunárním rokem.<sup>20</sup> Ze všech činností spojených s oslavami Nového roku *La* byl nejznámější obřad vymítání, zvaný Velký exorcismus *da nuo* 大難 nebo pouze Exorcismus *nuo* 難. *Zahánění démonů, moru, sucha a dalšího zla přetrvávajícího z předešlého roku, které bylo vykonáváno o večeru La, bylo nezbytným úvodem k náboženským oslavám a veselí, které začaly o samotném dni La a zahájily nový rok.*<sup>21</sup> V Kronice Pozdních Hanů (*Hou Han shu* 後漢書) můžeme nalézt zmínku o Velkém exorcismu, která potvrzuje jeho spojení s elementy *yin* a *yang* a též tancem a divadelními představeními, jež byly součástí tohoto a jemu podobných obřadů. *Je to již velmi stará tradice, která říká, že na konci roku by se měla konat nejen hostina na počest propuštění strážných, ale též Velký exorcismus (Da nuo), který zažene mor. V roce 109 n. l., kvůli nepříznivé disharmonii mezi yinem a yangem a několika povstáním ozbrojených sil, císařovna vdova nařídila, že na hostině (pro strážné) nebude žádné divadelní představení či hudební vystoupení a že (během obřadu vymítání) bude počet mladíků, kteří zahání mor, snížen na polovinu (oproti běžnému množství).*<sup>22</sup> Exorcistické obřady měly bezpochyby souvislost se šamanismem, čemuž se budu podrobněji věnovat v čtvrté kapitole práce. Kronika Pozdních Hanů poskytuje detailní popis obřadu na hanském dvoře. Pro tuto práci je důležitá část, která popisuje palácové eunuchy, kteří se zúčastňují obřadu převlečení a namaskování do podoby dvanácti různých zvířat. „Zvířata“ se během obřadu pohybují po celém paláci, přičemž tančí a křičí, aby zahnala mor.<sup>23</sup>

Za Hanů existovaly i oslavy světského charakteru. *V naprostém protikladu k oslavám La a Velkému exorcismu během večera La byly slavnosti lunárního Nového roku za hanské doby zcela světské. Probíhaly v době dvorské audience (chaohui 朝會), kterou za časného*

<sup>19</sup> Bodde 1975, str. 35 – 39.

<sup>20</sup> Bodde 1975, str. 49.

<sup>21</sup> Bodde 1975, str. 75.

<sup>22</sup> Hou han shu 10A/6a-b, 399 – 400, dle Bodde 1975, str. 75 – 76.

<sup>23</sup> Popis průběhu celého obřadu je možno najít v Bodde, Derk (1975). *Festivals in Classical China*. New Jersey: Princeton University Press. str. 81 – 83.

*rána pořádal panovník v hlavní audienční síni paláce. Zde přijímal své úředníky a vazalské panovníky, kteří na dvůr přicházeli ze svých pozemků v provinciích, .... Účastníci, jejichž počet čítal tisíce, padli tváří k zemi, aby vyjádřili panovníkovi svoji věrnost. Pak přišlo na řadu jídlo, pití a veselí, které bylo doprovázené hudebními představeními. Před palácem též byla k vidění působivá procesí ryb a draků.<sup>24</sup> Během audiencí se o zábavu starali rovněž profesionální umělci. Svě dovednosti předváděli během hodování v prostorách audienční síně nebo v podobě obrovských zvířat při procesích, která se konala před palácem. Cai Zhi 蔡質 ve svém pojednání o hanských oficiálních obřadech popisuje mimo i jiné průběh zábavných představení. Všichni se posadí a dají se do jídla a pití, které pro ně bylo připraveno. Hudba je předváděna dle hierarchie hostů. Zvíře Hanli 含利<sup>25</sup> přichází ze západu. Dojde až na nádvoří, kde se roztáhne do maxima a ustane v pohybu. Pak vstoupí do proudící vody před síní a zde se přemění v rybu s oboustrannými očima. Ta pak skáče do a z vody. Kapky vody zamlžují sluneční paprsky. Když toto skončí, ryba se promění ve žlutého draka, který je dlouhý 24 metrů. Drak se vynořuje z vody a baví se na nádvoří, leskne se a třpytí osvětlen sluncem. (Představení, která se konají v audienční síni mimo jiné zahrnují) dva dlouhé provazy připevněné mezi dva sloupy, které jsou od sebe vzdálené několik metrů. Na provazech se prochází a tančí dvě zpívající dívky. Když se jejich cesty střetnou, vyhnou se sobě pouze za vzájemného doteku ramen, aniž spadnou. ... Při závěrečném hudebním vystoupení se formuje procesí ryb a draků.<sup>26</sup>*

### 3.2 Sto her

Společenská elita se za dynastie Han věnovala mnohým obřadům a oslavám, které byly náboženského i světského charakteru. V předcházející kapitole byly zmíněny některé z nich jako Velký exorcismus a oslavy příchodu Nového roku. Tyto i další oslavy byly neodmyslitelně spjaty s tanečním a hudebním uměním, které je doprovázelo. Mezi zmiňovaná představení patřily zvířecí tance, procesí ryb a draků, přeměna draka v rybu, tanečnice – provazochodkyně. Spolu s dalšími byly zahrnuty pod souhrnný pojem Sto her *baixi* 百戲. Dana Kalvodová v Čínském divadle tyto hry rozděluje do několika kategorií.

1. *Zvířecí hry: vystoupení tanečníků představujících ve velkých hlavových maskách a nádherných kostýmech fénixe, leopardy, slony, draky, opice a bájná zvířata.*

<sup>24</sup> Bodde 1975, str. 139.

<sup>25</sup> Hanli 含利 je charakterizována jako zvíře, jehož přirozeností je plivat zlato, a proto se mu říká Hanli. Han 含 totiž znamená „držet v ústech“ a li 利 znamená „užitek, prospěch, zisk“.

<sup>26</sup> Hanguan dianzhi yishi xuanyong pp. 9a – 10a dle Bodde 1975, str. 152 – 153.

2. *Efektní podívaná a překvapivé proměny: podle líčení v písemných pramenech se před očima diváků proměnila velká obluda ve vůz, tažený bájnými zvířaty, z ryb se stal pohádkový drak, vynořovaly se hory, snášela se mlha a padal sníh.*
3. *Tanečně zpěvní výjevy, doprovázené instrumentální hudbou: reliéfy ukazují v řadách sedící flétnisty a hudebníky hrající na ústní varhany i na citery, gongy a bubny, kteří doprovázejí zpěvačky a tanečnice kostýmované jako víly a dcery legendárních císařů. (do této kategorie patřil Tanec sedmi bubnů)*
4. *Vystoupení polykačů ohně a mečů, žonglérů s taliři a míčky, vzpěračů, akrobatů cvičících na hřbetech cválajících koní, a provazochodců.*
5. *Poslední, skupina zápasnických výstupů, je v novějších dějinách čínského divadla pokládána za nejdůležitější, poněvadž v sobě nesly zárodky dramatického konfliktu.<sup>27</sup>*

Dokladem existence Sta her a provozování jejích jednotlivých částí je například keramický soubor figurek, nalezených v Jinanu 济南, v provincii Shandong 山东, který uvádím v příloze 8.3 jako obr. 9.

Jedná se o čtrnáct umělců, kteří tančí a provádějí různé akrobatické výstupy jako stoj na ruce a přemet. Na okrajích jsou hudebníci, kteří doprovázejí toto živé a energické vystoupení. Hrají na bubny *jiangu* 谿鼓, malé bubínky a zvonky, na citeru *se* 瑟 a na píšťalu *sheng* 笙, což dokazuje, že na velmi vysoké úrovni byla nejen hudba a hudební nástroje, ale i taneční a akrobatické umění.

Taneční a akrobatické výstupy byly předváděny, jak již bylo zmíněno, na slavnostech a oslavách. Hostitel seděl na významném místě v sále, obklopen hosty. Centrum sálu bylo vyhrazeno pro taneční výstupy.<sup>28</sup> *Je pozoruhodné, že představení konaná u příležitosti oslav mezi běžným lidem, byla stejná jako ta, která byla předváděna na dvoře Západních Hanů, pouze s nepatrnými rozdíly.*<sup>29</sup> Sto her si své postavení udrželo i po pádu dynastie Han a zmínky o nich nacházíme ještě za dynastie Song 宋<sup>30</sup>.

Reliéf nalezený v Yinanu 沂南 v provincii Shandong 山东 je cenným zdrojem pro obrazovou dokumentaci jednotlivých částí Sta her. Zobrazuje padesát čtyři umělců, kteří v dokonalém souladu předvádějí odlišné úseky jednoho celého představení. Reliéf je vytvořen

<sup>27</sup> Kalvodová 1992, str.57 – 58.

<sup>28</sup> Fu Qifeng 1985, str. 14.

<sup>29</sup> Fu Qifeng 1985, str. 14 – 15.

<sup>30</sup> Dynastie Song 宋 vládla v letech 960 – 1127.

jemnými liniemi. Jsou na něm zobrazení umělci a umělkyně různého stáří a dovedností. Všechny pohyby jsou vyvedeny tak, že přímo vidíme eleganci a sílu pohybu umělců a jejich nadšení pro daný taneční či artistický prvek. Nalezneme zde zástupce všech kategorií Sta her, které byly zmíněny výše. Akrobaty s rozličnými čísly, od provazochodectví po polykání nožů, přeměnu ryby v draka a v neposlední řadě Tanec sedmi bubnů. Za jednotlivými aktéry představení je neodmyslitelná skupina hudebníků. Hrají na různé druhy bubnů a na zvonky. Jeden z hudebníků například hraje dvěma paličkami ozdobenými peřím na buben *jiangu* 諛鼓. Skupina čítá celkem čtrnáct hráčů ve třech řadách. V přední řadě jsou hráčky - ženy, z nichž jedna vede celý orchestr. V druhé řadě převažuje bambusová flétna a v zadní části jsou hráči na loutny a rákosové píšťaly. V příloze uvádím obsáhlejší popis důležitých částí tohoto reliéfu a také popis hudebních nástrojů.<sup>31</sup> Derk Bodde se domnívá, že právě reliéf z Yinanu je znázorněním dvorských novoročních slavností.<sup>32</sup>

### 3.3 Císař Wudi a jeho vliv na Sto her

Raní hanští císaři se příliš o umění nezajímali, prakticky až do nástupu šestého hanského císaře, jímž byl císař Wudi 漢武帝, který se umění osobně věnoval. Díky této skutečnosti došlo velkému rozvoji umění. Na počátku jeho vlády bylo mnoho spisovatelů a umělců zváno na císařský dvůr, který se rázem stal hlavním centrem intelektuálního a kulturního života v celé říši. Zde se setkávali učenci, politici, básníci, filozofové, ale i klauni, herci, tanečníci, alchymisté a kouzelníci, kteří využívali vládcovy štědrosti a přízně.<sup>33</sup>

Císař však za své vlády vedl i války proti cizím zemím a etnikům. Největším vnějším nepřítelem dynastie Han byl kočovný kmen Siungnuů 匈奴, kteří ovládali území od východního Mongolska až po Aralské jezero. Wudi proti nim začal připravovat válku. Císař plánoval uzavření spojení s nepřáteli Siungnuů, s kmenem Da Yuezhi 大月支, díky nimž by mohl proti Siungnuům zaútočit z východu i západu. Zároveň doufal, že by mu nové spojení mohlo pomoci v navazování obchodních styků se Západem. Vyslal proto roku 138 př. K. velitele své palácové stráže Zhang Qiana 張騫 (zemřel 114 nebo 103 př. K.), zdatného muže neúplatného charakteru, který se těšil jeho plné důvěře, na západ, aby vyhledal spojence. Díky Zhang Qianově cestě došlo k navázání styků se středoasijskými státy, což

---

<sup>31</sup> Fu Qifeng 1985, str. 22 – 23.

<sup>32</sup> Bodde 1975, str. 156.

<sup>33</sup> Knechtges 2002, str. 51, 53.

následně otevřelo možnosti pro navázání politických a obchodních kontaktů se Západem.<sup>34</sup> Charakteristickou zvláštností obchodních styků po Hedvábné cestě bylo to, že se od počátku uskutečňovaly též v jakési zastřené podobě – přinášení darů poselstvy a diplomatickými misemi.<sup>35</sup>

Císař podporoval styky mezi Východem a Západem a Sto her používal jako nástroj k navazování diplomatických vztahů mezi zeměmi. Díky hrám dával na obdiv bohatost a prosperitu své země. Představení při této příležitosti se označovala jako *Hry zápasů na rohy* a kromě tance opět zahrnovala zápasy, vzpírání, žonglování s noži a koulemi, zvířecí boje a efektní podívané. Tyto podívané, jak již bylo zmíněno v klasifikaci Sta her, byly tanečně hudebními představeními, při kterých byla znázorňována například bájná země, založená na starých mýtických příbězích. Při tomto uvedení vzduchem poletoval sníh, mlha a žáby, vzdouvaly se mraky, a to vše bylo doprovázeno tancem bohyní a bájných panen.

Hry zápasů na rohy byly známy již z dřívější doby, avšak Wudi znovu prosadil jejich předvádění u dvora. *Hry zápasů na rohy se konaly na dvoře Weiyang a pocházely z doby Šesti států (475 – 207 př. K.). Když stát Qin sjednotil celou říši, tyto hry byly rozšířeny. Poté, co povstala dynastie Han, byly hry zrušeny, ale nebyly úplně zapomenuty. Císař Wudi je znovu začal používat. Propojil je se zábavou barbarů čtyř světových stran a uvedl úchvatná představení.*<sup>36</sup> Ve hrách též vystupovala podivná zvířata a ptáci, kteří se do Číny dostali díky výpravám pod záštitou císaře Wudiho. Na dvoře se však objevilo i mnoho tanečních a akrobatických prvků ze Západu jako například římské polykání nožů a plivání ohně. Od roku 108 př. K. se Sto her, či Hry zápasů na rohy staly tradičními při diplomatických aktivitách hanských vládců. Konaly se každý rok, po celých dvě stě let. Když se výjimečně neuskutečnily, bylo to způsobeno rebeliemi<sup>37</sup> či hladomorem.<sup>38</sup>

### 3.4 Tanec sedmi bubnů

Jak již bylo zmíněno dříve, Tanec sedmi bubnů je součástí představení Sta her. V tomto zařazení se s ním setkáváme v písemných i archeologických pramenech, konkrétně se jedná o *Popisnou báseň o Západním hlavním městě* od Zhang Henga a reliéf z Yinanu.

---

<sup>34</sup> Západním směrem proudilo zejména velmi ceněné čínské hedvábí, ale také některé kovy, lakové výrobky, kosmetika a koření. Do hanské říše putovaly zase vojenské koně z oblasti Ferghany a rozšiřovaly se některé zemědělské plodiny, vinná réva a některé další druhy ovoce. Liščák 2002, str.55.

<sup>35</sup> Liščák 2000, str. 103.

<sup>36</sup> Ban Gu 1954, str. 130.

<sup>37</sup> Mezi významná povstání patřilo povstání Rudých obočí ( 17 – 28 n. l.), povstání Žlutých turbanů ( 184 n. l.).

<sup>38</sup> Fu Qifeng 1985, str. 16.



*Tanec sedmi bubnů byl důmyslným propojením tance a akrobacie, což bylo charakteristickým stylem čínského klasického tance.*<sup>39</sup>

Tanec byl dle dostupných informací jediným tancem tančeným s rekvizitami, a to s malými plochými bubny *pangu* 盤鼓. Tyto bubny neplnily funkci hudební, proto by je bylo možné, podle jejich tvaru, označit i jako jakési mísy, tácy či stolečky. Jelikož do nich však tanečnice či tanečníci při svém výstupu tloukli či na ně vyskakovali, jeví se mi označení buben jako nejvhodnější.

Tanec sedmi bubnů byl tančen nejen ženami, ale i muži, což zmiňuje např. Wang Kefen.<sup>40</sup> V obrazové příloze je pod obr.1 tanec tančen mužem, na obr.11 naopak ženami.

Kategorizace v rámci Sta her dle Hrdličkové ukazuje, že Tanec sedmi bubnů byl tanečně zpěvním vystoupením, což dokazuje *Popisná báseň o tanci*. Tanec v ní popsán je proložen zpěvem tanečnic. Začínal za pomalejšího tempa, poté následovala zpěvná část a nakonec ústil v tanec rychlejšího tempa kombinovaný s akrobatickými prvky. V tanci byly využívány nejen bubny, ale ke zvýraznění pohybu též sloužily dlouhé rukávy, které byly nezbytnou součástí kostýmů tanečnic a tanečníků.

*Popisná báseň o tanci* je velmi důležitým zdrojem pro studium hanských tanců, protože jako jediná podává kompletní popis celého vystoupení Tance sedmi bubnů. To, že se báseň věnuje právě tomuto tanci, nemusí být z názvu na první pohled patrné. *Tanec sedmi bubnů byl nejoblíbenějším tancem té doby* (dynastie Han).<sup>41</sup> V době dynastie Han byl Tanec sedmi bubnů známý a prestižní tanec, který byl součástí Sta her, čili součástí zábavných představení doprovázejících obřady a oslavy společenské elity. Díky výlučnému postavení tohoto tance pak nebylo potřeba o něm hovořit jako o Tanci sedmi bubnů, ale stačilo pro něj označení tanec. Ostatně podrobný popis pohybů a rekvizit v básni nikoho nenechá na pochybách, že se musí jednat právě o něj. Wang Kefen a Knechtges automaticky označují báseň jako dílo hovořící o Tanci sedmi bubnů. Toto tvrzení dále potvrzuje Bodde, který ztotožňuje popis Sta her s reliéfem z Yinanu.<sup>42</sup> Na faktu, že tento reliéf obsahuje mimo jiné i Tanec sedmi bubnů se shodují Wang Kefen<sup>43</sup> i Fu Qifeng<sup>44</sup>. Vyobrazení Tance sedmi bubnů na reliéfu z Yinanu se pak naprosto shoduje s ostatními zobrazeními tohoto tance, z nichž vybrané jsou součástí obrazové dokumentace (obr. 9 – 11).

---

<sup>39</sup> Wang Kefen 1985, str. 25.

<sup>40</sup> Wang Kefen 1985, str. 22.

<sup>41</sup> Fu Qifeng 1985, str. 23.

<sup>42</sup> Bodde 1975, str. 160 – 163.

<sup>43</sup> Wang Kefen 1985, str. 22.

<sup>44</sup> Fu Qifeng 1985, str. 23.

Význam básně je též nedocenitelný díky tomu, že popisuje jednotlivé taneční kroky či pohyby. Patří mezi ně *nie* 躡 – chodit po špičkách, *zi* 姿 – postoj, figura, *xiang* 翔 – točit se, *zhi* 峙 – stát vzpřímeně, *teng* 騰 – skákat, vyskakovat, *gui* 跪 - pokleknout a *futa* 跼 – kráčet po špičkách.

Druhá sloka básně hovoří o místě konání tanečního výstupu, o připravených rohožích a občerstvení. Popisovaný výjev navozuje pocit, že se jednalo o sešlost skromnějšího a soukromějšího rázu. Jako součást Sta her byl tanec dostatečně hodnotný pro obveselování elity a oproti pompézním průvodům či zvířecím tancům se hodil pro produkci i v menších prostorách.

Tanečnice byly krásné, byly oděny v nádherný taneční oděv, a tak se nabízí i možnost spatřovat v tomto tanci erotický podtext. Toto podporuje úvodní věta básně, která hovoří o králi Xiangovi 頃襄 a událostech na Gaotangu 高唐. Král Xiang a pohoří Gaotang se objevují i ve *Fu o hoře Gaotang*. Báseň popisuje milostné setkání krále s bohyní na této hoře.<sup>45</sup>

### 3.5 Šalový tanec

Jednotlivé části Sta her se dle dochovaných záznamů uváděly spíše při příležitostech větších svátků a obřadů. Pro menší oslavy a méně důležité příležitosti podle mého názoru sloužily paralelně existující další druhy tance. Mezi takovéto mohl patřit i šalový tanec, který vynikal zejména elegancí pohybu. Tento tanec pak jistě mohl být vynikající kulisou například pro hodování společenské elity dynastie Han. Tanečnice při pohybu v obou rukou držely dlouhý šál. Tanec byl velmi elegantní a spočíval hlavně v ladných pohybech rukou se šálem. Vyžadoval velkou zručnost umělkyně, neboť šál byl přes sedm metrů dlouhý, a tak nebylo jednoduché s ním zacházet. Tanečnice jej dokonce dokázaly během tance hodit tak, že se ovinul nad hlavami diváků a vrátil se jim zpět do rukou.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Ringrose 1999 (*Literatura. Sborník literatur Dálného východu.*), str. 50 – 51.

<sup>46</sup> Wang Kefen 1985, str. 28 – 30.

## 4. Významy tance v čínské kultuře za dynastie Han

### 4.1 Odlišné druhy tance za dynastie Han

Taneční umění za doby dynastie Han lze dle Fu Qifeng rozdělit do dvou kategorií, a to na tance dvorské a běžné či lidové. *Dvorská zábava, která se též dá označit jako rituální, se skládala z vládou prosazované hudby a tance. Běžná či lidová zábava byla tvořena lidovou hudbou a tancem. Dvorské zábavy se předváděly na oslavách v paláci a vyznačovaly se monotónností a stereotypem. Běžnou zábavu, pocházející od lidu, charakterizuje živost a temperament. Jelikož tato představení zahrnovala různorodé části, označují se jako Sto her. Sestávaly se z prvků pro pobavení, jako jsou akrobacie, zpěv a tanec, bojová umění, hudba a opera. Historické záznamy ukazují, že akrobacie byla zahrnuta ve velkém množství výstupů, které se těšily velké oblíbenosti mezi lidem a byly později dány dohromady pro potřeby svrchovaných vládců dynastie Han. Když byly předváděny na císařském dvoře, byly známy pod označením Představení ryb a draků a Hry zápasů na rohy.*<sup>47</sup>

V kapitole 3.3 jsem již zmínila vliv císaře Wudiho, který obnovil Sto her a Hry zápasů na rohy jakožto dvorské tance. Dá se tedy říct, že od počátků dynastie Han bylo taneční umění Sto her známo ve své lidové podobě, která byla uchována z dob dřívějších dynastií. Císař Wudi pak znovu zařadil Sto her mezi dvorské tance. Jelikož Sto her existovalo v těchto dvou paralelních formách, působilo na ně mnoho vlivů, které je formovaly. Vycházely z tanců primitivních a šamanských, ale také je zde patrné působení tanců a hudby ze zahraničí, čímž se budu zabývat v následujících kapitolách.

### 4.2 Tanec prostředkem komunikace

*Popisná báseň o tanci* je podivuhodným dílem, které dokáže čtenáři tanec popsat tak, že po jejím přečtení stačí zavřít oči a představit si, že jsme jedním z hostů, kteří sedí na rohožích, popíjejí lahodné víno a sledují úchvatné taneční vystoupení.

Z tohoto hlediska je funkce básně velmi důležitá. Můžeme mít třeba tisíce hrobových reliéfů a figurek, ale žádná z nich nám nezprostředkuje zážitek z tance tak, jako právě báseň. Popisná báseň je díky svému charakteru zdaleka nejvhodnějším prostředkem vyjádření, jelikož balancuje na hranici prózy a poezie. Nalezneme v ní nejen pocity a nálady, ale i reálné popisy událostí. Autor dokázal poutavým způsobem vylíčit nejen nádheru tanečnic, jejich pohyby a oblečení, ale i jejich vnitřní pocity.

---

<sup>47</sup> Fu Qifeng 1985, str. 13.

Společenská elita za doby dynastie Han si oblíbila určitý životní styl. Často se hodovalo, slavilo, příznivě byly přijímány všechny druhy umění. A samozřejmě tanec byl velmi oblíbený. Toto je ostatně zmiňováno ve Velké předmluvě ke Knize písní.

*Píseň je výrazem toho, kam směřují tužby. To, co chováno v srdci, je tužbou, vysloveno, stává se písní. V lidském nitru se pohne cit, ten pak ve slovech získává tvar. Tam, kde slova nestačí, nastupují vzdechy, přichází zpěv, a když ani zpěv nestačí, nevědomky se ruce dají do tance a nohy začnou samy od sebe podupávat.*<sup>48</sup>

V této ukázce je velmi podstatné slovo „nevědomky“. To je totiž jedna z velmi zásadních charakteristik tance, která ho dramaticky odlišuje od ostatních umění. Slova či písně mohou být naučeny do takové míry, že dva lidé něco vyřknou či napíší stejně, zahrají stejně krásnou skladbu. Avšak do tance, více než do čehokoli jiného, promítáme sami sebe. Nevědomky podupáváme a dáváme se do pohybu. I když se budeme snažit sebevíc tanec do úmoru trénovat, nikdy se z něj nevytratí kousek naší osobnosti, který mu dáváme. Tanec nás vrací k naší podstatě, je uměním, které se na primární úrovni není potřeba učit, každý toto umění v různé podobě nosí sám v sobě.

Tanec nejen, že reflektuje nálady a pocity tanečníků a tanečnic, ale též i celou společnost, její charakter, a proto je často výmluvnější než tisíce slov. Stačí jeden pohled na lidový tanec a člověk pozná velmi mnoho. Každý tanec má schopnost odhalit pravou tvář svých tvůrců, a to můžeme pozorovat i na tanci čínském. Čínský tanec ve svých mnoha podobách zrcadlí odlišné fáze vývoje země, různé dynastie a vlivy. Za doby dynastie Han na představeních Sto her můžeme pozorovat vše, co se skutečně událo. Je to doba radostná, bohatá, pompézní, ovlivněná vlivy ze zahraničí. A přesně takový je i tanec. Sto her též reflektuje hanské náboženské představy, propojení kosmologie *yinu* a *yangu* s obřady, které byly doprovázeny jednotlivými částmi Sta her. Podobně jako si dynastie Han s sebou nesla odkazy předešlých dynastií, i tanec si v sobě uchoval tradice sahající až k samým prvopočátkům čínské civilizace.

### 4.3 Tanec jako symbol přepychu

Hanská společenská elita milovala luxus a ráda se jím obklopovala. Potřebovala též umění, které by ji nenudilo a bavilo ji nejen při náboženských obřadech, ale i při soukromých oslavách. *Zpěv, hudba a tanec, dotud hlavně součástí obřadů, dostávaly v životě vyšších tříd stále častěji světské funkce – při hostinách, lovech, válečných taženích a jiných slavnostních*

---

<sup>48</sup> Lomová 1999 (*Literatura. Sborník literatur Dálného východu.*), str. 10.

*příležitostech*.<sup>49</sup> Potřebu něčeho nevšedního, zábavného, svým způsobem i nového, splňovaly tance Sta her, které se dostaly do dvorského prostředí právě díky svému charakteru. Zahrnovaly v sobě vše, co tehdejší elita ke své zábavě potřebovala. Eleganci, nádheru, rozličnost, neopakovatelnost a i jistou tajemnost. Tanec sedmi bubnů byl velmi populární.<sup>50</sup> Jeho postavení v rámci Sta her i mezi ostatními tanci bylo jedinečné. Díky svému charakteru neměl žádného jiného konkurenta. Pro dvorské zábavy byl nejvhodnější. Oproti různým ryze akrobatickým představením, která byla v té době též velmi vyhledávaná, nepotřeboval žádné nebezpečné rekvizity, jako oheň nebo nože. Mohl se provozovat kdekoli, na volném prostranství či uvnitř v místnosti, počet tanečnic, tanečníků a bubnů se dal vždy upravit. Tanec byl dynamický, a tak neunavoval žádnými zdlouhavými, ba až nudnými pasážemi. Diváci mohli kochat nejen tanečním uměním, ale též krásou tanečnic. Celkové aranžmá tance bylo rovněž úchvatné. Nádherné kostýmy, dlouhé rukávy z nejjemnějšího hedvábí, perfektní nalíčení. Přes všechnu tuto svoji dokonalost si tanec udržel jistou míru tajemství. Nikdo nevěděl, co se stane v příští vteřině, pohyby tanečnic byly do jisté míry nepředvídatelné, a tak byl tanec stále atraktivní a nikdy nezevšedněl. Právě takový druh tance byl důležitý zejména pro hostitele, ať už hostil přátele či zahraniční delegace. Tanec, který uchvátí všechny, a ve kterém si každý najde něco, co se mu líbí.

#### 4.4 Význam oděvů v tanci

Každý taneční projev je neodmyslitelně spjat s oblečením a doplňky, ve kterých je tančen. Jejich prostřednictvím můžeme na první pohled odhalit charakteristiku tance, jeho tempo, náladu.

Samozřejmě i v čínském prostředí hrály kostýmy důležitou roli, zejména dlouhé rukávy u tanečnic a masky, které se pak staly jedním z základních elementů čínského divadla.

Jak je patrné z archeologických nálezů, od raných dob až do dynastie Tang 唐朝<sup>51</sup> se u čínských tanečních kostýmů hojně vyskytovaly dlouhé rukávy.<sup>52</sup> Hanské hrobové reliéfy znázorňují různé pohyby těchto rukávů, které mohly mít hned několik provedení. První byly dlouhé rovné rukávy, které měly stejnou šířku po celé své délce. Tento typ je podobný rukávům šatů dodnes používaných při korejských a tibetských tancích. Příkladem takového

---

<sup>49</sup> Kalvodová 1992, str.56.

<sup>50</sup> Fu Qifeng označován za nejoblíbenější tanec své doby. Fu Qifeng 1985, str. 23.

<sup>51</sup> Dynastie Tang vládla v letech 618 – 907 n. l.

<sup>52</sup> Bohatá obrazová dokumentace k dlouhým rukávům – viz Wang Kefen 王克芬 (1985). *The History of Chinese Dance*. Beijing: Foreign languages press.

tance je tanec *taši čhöpa*.<sup>53</sup> Další typ byly dlouhé široké rukávy s nerovným zakončením. Třetím typem rukávů jsou pak takové, které byly součástí celých šatů. Pouzdrové šaty ústící v dlouhou sukni měly dlouhé rovné rukávy, které byly obtažené až k zápěstí<sup>54</sup>.

Pro čínské tance je charakteristická dlouhá sukně či šaty, používané při tanci. Žádný z dobových materiálů neposkytuje vyobrazení tanečníka či tanečnice v krátké sukni. Existuje však jedna výjimka, kterou je reliéf z Yinanu. Zobrazuje tanečnici v krátké sukni. Význam tohoto jevu bude probrán v následující podkapitole.

Za dynastie Han se bohatě využívaly jak rozličné taneční kostýmy, tak i masky, které zdobily tanečníky při Sto hrách. Je velmi důležité si uvědomit, že ve Sto hrách se svým způsobem promítá odkaz dřívějších čínských dynastií, ale též zahraniční vlivy. Při audiencích hostů ze západních oblastí docházelo k přejímání některých tanečních prvků a já se domnívám, že tyto vlivy dramaticky působily na charakter tohoto druhu hanského tance. V následujících dvou podkapitolách proberu tyto dva vlivy, a to zahraniční a šamanské.

#### 4.5 Zahraniční vlivy na čínský tanec

Na taneční zábavu za doby dynastie Han zcela jistě působily vlivy z cizích zemí. Xu Daojing v této souvislosti ve své knize zmiňuje důležitý fakt, že v roce 107 př. K. se v západní Číně poprvé objevil cirkus. Nejvýznamnější v této první vlně cirkusů v Číně byly hlavně zápasy a kouzelnictví.<sup>55</sup> Fu Qifeng zase zmiňuje vliv Říma a dalších oblastí na novoroční slavnosti, čili i Sto her. *Víme, že přinejmenším na jedné z novoročních audiencí vystupovali nejen čínští dvorští umělci, ale též muži z římského orientu (pravděpodobně Syřané). V roce 120 př. K. přišlo poselství do Luoyangu ze Shanu, státu na barmských hranicích. Mezi nimi byli „kouzelníci, kteří uměli čarovat, plivat oheň, oddělovat své údy, zaměňovat kraví a koňské hlavy. Též vynikali v tanci s koulemi, jejichž počet sahal až k tisíci.“ Vysvětlili, že jsou obyvateli Daqin (Daqin je čínské označení východní části Římského říše), se kterým stát Shan udržoval kontakty*<sup>56</sup>. Důkazem pro tuto domněnku je též hrobový reliéf z Yinanu znázorňující Sto her. Při důkladném prozkoumání jednotlivých aktérů

---

<sup>53</sup> Další informace viz Ondomišiová, Zuzana (2006). *Tibet: Země pod ochranou bohů*. Praha: Kartografie. str. 195 – 197.

<sup>54</sup> Podobné rukávy můžeme vystopovat v dnešní pekingské opeře pod názvem vodní rukávy. V této souvislosti Xu Daojing upozorňuje na chybné vykládání etymologie slova *shuixiu* 水袖, čili „vodních rukávů“. Mnozí badatelé se domnívají, že výraz znamená zvlněný rukáv, čili že rukáv pohybem při tanci vlastně kopíruje vlnění vody. Avšak Tao-ching Hsu vysvětluje, že *shui* 水 ve výrazu znamená, že se jednalo o část rukávu, kterou je možné vyprat. To dokazuje i na podobném výrazu *shuiyi* 水衣, což je speciální nátělník, nošený pod hedvábnými kostýmy v čínském divadle, které zabraňují vzniku skvrn na svrchním oděvu způsobených pocením nositele. Xu Daojing 許道經 1985, str. 357.

<sup>55</sup> Xu Daojing 1985, str. 202.

<sup>56</sup> Bodde 1975, str. 156 – 159.

na tomto reliéfu si všimneme tanečnice – akrobatky, která vystupuje na koni. Významné je její oblečení. Oproti všem zvyklostem, čili tančení v dlouhých sukních, a veškerým obrazovým pramenům, které máme, je dívka oblečena v krátké sukni. Jelikož ani v následných dobách nedošlo k rozšíření používání krátké sukně, považuji to za jasný důkaz zahraničního vlivu, kde krátké sukně byly používány.

#### 4.6 Ovlivňování vlastními vzory z minulosti

Dalším důležitým aspektem, který dle mého působil na osobitý charakter Sta her, je fakt, že zábava Sto her byla původně zábavou čistě lidovou a jen díky své obrovské popularitě se dostala až na císařský dvůr a stala se zábavou dvorskou. Lidové tradice v sobě povětšinou uchovávají vlivy z předchozích dob a staví na fungujících vzorech svých předků, ať už se jedná o tanec či jiné umění. Ve Sto hrách můžeme pozorovat odkazy sahající až k prvotním primitivním tancům a šamanismu<sup>57</sup>.

Nejprimitivnější formy tance na čínském území jsou spojeny s lovem a oslavou života. Lidé žili ve skupinách a společně lovíli. Úspěšný lov pak oslavovali tancem, který byl hlavně nápodobou zvířecích a ptáčích pohybů. Tanec nebyl pouze reakcí na zdařilý lov. Díky němu byla předávána dosavadní nauka o zvířatech a ptácích mladším členům skupiny. Tak jako se od pradávna na celém světě v ústním podání uchovávají moudrosti předků, myslím, že je docela dobře možné, aby se takováto moudrost uchovala i v podobě taneční. Je zřejmé, že v průběhu doby přijde tanec o nějaké své prvky a pravděpodobně bude zapomenuto na jeho prapůvodní účel.<sup>58</sup> I přesto se domnívám, že zvířecí tance se uchovaly v tancích lidových a přes ně se dostaly až k hanské aristokracii. Fu Qifeng zapojení zvířat do rituálů a tanců s nimi spojených vysvětluje jiným způsobem. Prvotně lidé lovíli a domestikovali zvířata, aby uspokojili svoji potřebu jídla, ošacení a obětních obřadů. Jakmile byly tyto potřeby naplněny a všeho byl dostatek, lidé si žádali zábavu, a tak byla zvířata začleněna do kmenových slavností. *Prastaré zábavní formy, které byly předváděny ve formě zvířecích přestrojení byly obvyklé při obětních obřadech. Tyto obřady odrážejí fakt, že lidé starověku nerozuměli pochodům v přírodě a pokoušeli se přírodu přemoci za pomoci nadpřirozených sil. Na druhé straně, tyto obřady sloužily pro pobavení stejně tak jako připomenutí hrdinských činů předků. Příkladem takovýchto obřadů byly tance exorcistů.*<sup>59</sup> Wang Kefeng zmiňuje, že od prvopočátků až do dnešních dnů je v národních tancích různých čínských národů pevně

---

<sup>57</sup> Pro více informací o šamanismu viz Tae-gon Kim, Hoppál, Mihály, ed. (1995). *Shamanism in Performing Arts*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

<sup>58</sup> Wang Kefeng 1985, str. 2.

<sup>59</sup> Fu Qifeng 1985, str. 5 – 6.

ukotvena forma zvířecího tance<sup>60</sup>. Mezi ně patří například tanec lví, dračí, páví, ledňáččí, špaččí, drozdí a mnoho dalších. Soudím, že se v případě tance s pávem, na obr. 6 v příloze, který je součástí Sta her, může jednat o přímý vliv původních primitivních tanců. Stejně inspirována mohla být i kategorie efektních podívaných a překvapivých proměn ve Sto hrách, jejíž součástí je i přeměna ryby ve draka. U Fu Qifeng vidíme přímé propojení zvířecích tanců s obřady exorcismu, kterých se týká propojení tance se šamanismem.

Další ovlivnění hanských tanců tanci dřívějšími se týká tanců šamanských a s nimi souvisejícími maskami. Opět existovala přímá návaznost na vzory minulosti.<sup>61</sup> V době Tří dynastií čínského starověku, Xia 夏朝, Shang 商朝 a Zhou 周朝, již byla společnost výrazně hierarchizovaná. Lidé v té době však stále nebyli schopni vysvětlit mnoho přírodních pochodů a tak bylo zapotřebí někoho, kdo mohl komunikovat s bohy a předky. Tímto vyvoleným byl šaman. Při komunikaci používal tanec a zpěv jako prostředek vzájemného dorozumívání. První záznamy o maskách používaných při tanci pocházejí už z doby dynastie Zhou. Právě tyto masky byly součástí nejrůznějších šamanských tanců. Exorcisté používali masky z medvědí kůže, na níž byly čtyři zlaté oči. S pomocí těchto masek ztělesňovali dobré duchy, kteří měli sílu přemoci duchy zlé.<sup>62</sup> Tyto masky jsou však pravděpodobně ještě staršího původu, nejspíš byly předlohou pro bronzové zhouské masky. Nalezené masky jsou ploché, tudíž nemohly sloužit k nošení na obličeji, ale pouze k dekorativním či obřadním účelům.<sup>63</sup> Za dynastie Han se objevuje veliké množství masek zobrazujících rozličná zvířata, které byly používány u dvora při Sto hrách. Je očividné, že musely být inspirovány nejranějšími formami zvířecích a šamanských tanců. Vývoj zvířecích masek užívaných k tanci za Hanů tedy začíná se samým počátkem tance. Masky byly též masově využívány za dynastie Song, která se držela odkazu hanských Sto her. Začalo se ovšem využívat i přímé barvení tváře

---

<sup>60</sup> Wang Kefen 1985, str. 2.

<sup>61</sup> Šamanské tance s Číně dochovaly až do dnešních dob. *Zbytky starověkého šamanismu, exorcistických praktik a později s nimi spojené šamanské hry nuoxi, přežily více než dva tisíce let v odlehlejších lokalitách v hornatých oblastech jihozápadní Číny, v povodí Yangze i Žluté řeky, u obyvatel čínské národnosti Han, i u menšinových národností Zhuang, Yi, Miao, Tong, Tujia, Menba a dalších, tam, kde ekonomický vývoj byl značně zpomalen.* Kalvodová 1992, str. 51.

<sup>62</sup> Příkladem tance, kdy byla používána zmínění zvířecí maska je *Tanec vymítačů*. Na konci každého roku se lidé snažili vyhnat všechny zlé duchy a přilákat prosperitu a zdraví do roku dalšího. Procesí odhánějící pohromy působící d'ábly a škůdce bylo vedeno mužem jménem Fang Xiang 方相, který byl tímto oficiálně pověřen. Měl čtyři oči na své zlaté tváři, z nichž každé hledělo do jiné světové strany, a byl oblečen v rudém šatu, v ruce třímал halapartnu a štít. Za ním byly muži maskováni ve dvanáct různých druhů divoké zvěře. Na konci průvodu bylo více než sto dětí, které měli na hlavě rudé čepice a hrály na malé tamburíny. Procesí křičelo, aby zahnal vše zlé. Z tanců vymítačů se v pozdějších dobách vyvinuly nejrůznější druhy tance, zahrnující i *Lví tanec* a *Létající trojzubce*. Fu Qifeng 1985, str. 6.

<sup>63</sup> Xu Daojing 1985, str. 351.



tanečníků, a tak za songských Sto her byl dvůr plný bílých, žlutých, modrých a zelených tváří umělců.<sup>64</sup>

Jasným dokladem o souvislostech šamanismu s tancem, který doplňoval exorcistické obřady, je zmínka v Kronice Pozdních Hanů. *Jeden den před La se koná Velký exorcismus (Da nuo)*<sup>65</sup>, který je nazýván „vyhánění moru“ (zhuyi 逐疫). Při tomto obřadu je vybráno sto dvacet chlapců, palácových eunuchů, z Paláce hlídačů Žlutých bran, kteří jsou ve věku do dvanácti let, aby vytvořili mladistvou skupinu. Všichni mají oblečené rudé kápě, černé tuniky a v ruce drží velké otočné bubny. Exorcista (Fang Xiang shi) má hlavu zakrytou medvědí kůží, na které jsou dva páry očí a je oděn v černé svrchní a červené spodní části oděvu. V ruce drží halapartnu a štít. Palácoví hlídači ze Žlutých bran představují dvanáct zvířat, mají na sobě kožešiny, peří a rohy. Vedoucí družiny je vede při vypuzování démonů z paláce.<sup>66</sup> Při porovnání popisu této podoby obřadu s poznámkou č. 62 je zřejmé, že se v průběhu doby obřady prakticky nezměnily a tudíž ani tanec ne.

O vlivu šamanských tanců též hovoří Kalvodová. *Velký exorcistický obřad se konával v Pozdní době Zhou a také za následující doby Han v paláci panovníků vždy před příchodem nového lunárního roku, a je podle KRONIKY POZDNÍ DOBY HAN (Hou han shu, I.5) vyličen v záhlaví této kapitoly. Přibližně do stejné doby se datuje kamenný reliéf, jenž zobrazuje postavy šamanů v extatických pózách, s úděsnými maskami démonů a těly pokrytými zvířecí kůží a ptačími pery.*<sup>67</sup> Citace v kapitole 4.5 (č. 56), která se věnuje příchodu poselstva z Říma, též hovoří o době oslav příchodu nového roku. Myslím si, že se v obou případech jedná o stejné oslavy a že to dokazuje vliv šamanských tanců na Sto her. Domněnku též potvrzují zmíněné masky a zdobení zvířecími kůžemi a ptačími pery. Toto prakticky odpovídá první kategorii Sta her, čili zvířecím hrám.

## 4.7 Tanec sedmi bubnů součástí básně Přivolávání duše

Tanec sedmi bubnů musel být ve své době nesmírně populární, neboť zmínku právě o tomto druhu tance nacházíme i v básni *Přivolávání duše* 招魂, jejíž autorství je připisováno básníku Song Yu 宋玉 (z konce 3. stol. př. K.<sup>68</sup>). Z toho též vyplývá, že tanec se vyskytoval již před dobou dynastie Han. Tato báseň je chápána jako text doprovázející obřad přivolávání

<sup>64</sup> Xu Daojing 1985, str. 355.

<sup>65</sup> Derk Bodde potvrzuje moji úvahu o souvislosti šamanismu s exorcismem. *Obřad Nuo byl za doby dynastie Han i dříve nesporným rysem šamanismu, který se v raných dobách dostal do Číny s lidmi ze Severní Asie, z oblasti Uralu a Altaje.* Bodde 1975, str. 77.

<sup>66</sup> HHS 15/3a-b, 3535-38. dle Bodde 1975, str. 81.

<sup>67</sup> Kalvodová 1992, str. 52.

<sup>68</sup> Datace vzniku básně potvrzuje, že tanec se vyskytoval již před dobou dynastie Han.

duše zemřelého. *Přivolávání duše je obřad, který má svůj původ v nejstarších náboženských představách Číňanů. Obřad přivolávání duše se praktikoval i po celý středověk a v lidové víře se zachoval až do 20. století. Doprovodné rituální texty však z pohřebních obřadů velmi záhy mizí a nemáme žádný doklad, že by se psaly ještě po začátku našeho letopočtu.*<sup>69</sup> Hlavní postavou básně je šamanka, která přistupuje k obřadu přivolávání duše. Nejdříve duši volá do čtyř světových stran, pak na nebesa i do podsvětí a varuje ji před různými nebezpečími, která na ni všude číhají. Poté začne lákavě popisovat dům zemřelého a radovánky, které se tam chystají, přičemž doufá, že duši přivábí zpět.<sup>70</sup> Tato část je pro nás velmi důležitá, podle mne se v ní hovoří o Tanci sedmi bubnů. Báseň o tanci hovoří následovně.

*Až krásky rozjaří se vínem  
a půvabně zardí se jim tváře,  
budou tě svádět škádlivými pohledy,  
v očích toužebný lesk,  
překrásně ustrojené, zcela neobyčejné,  
s dlouhými lesklými kadeřemi,  
nádhery, až oči přecházejí!  
Dvakrát osm dívek, jedna jako druhá,  
Začne tančit zhengské tance,  
dlouhé rukávce zavíří vzduchem,  
co chvíli se dotknou nízkých stolečků,  
v divokém souzvuku se rozezvučí píšťaly s citerami,  
zaduní hlasité bubny  
a celý palác se úžasem zachvěje,  
když se ozve nezkrotná píseň z Chu,  
rozezvučí se melodie z Wu, nápěv z Cai  
i velebná obřadní hudba.*<sup>71</sup>

Na to, abychom mohli říct, že se nejedná o stejný tanec, v obou básních (*Popisná báseň o tanci* a *Přivolávání duše*) nalézáme až příliš mnoho stejných prvků, jako jsou tanečnice, dlouhé rukávy, zhengské tance a hlavně bubny - které jsou zde překládány jako nízké stolečky. Šamanka při popisování lákadel, které dotyčný může zažít na pozemském světě, volí ze všech tanců právě Tanec sedmi bubnů. Myslím, že toto jasně dokazuje oblíbenost a vysoké hodnocení tohoto tance.

---

<sup>69</sup> Lomová, Yeh Kuo-liang 2004, str. 55.

<sup>70</sup> Lomová, Yeh Kuo-liang 2004, str. 59 – 60.

<sup>71</sup> Lomová, Yeh Kuo-liang 2004, str. 67.

## 5. Překlad popisné básně fu o tanci s poznámkami

### I.<sup>72</sup>

楚襄王既遊雲夢，使宋玉賦高唐之事。將置酒宴飲，謂宋玉曰：「寡人欲觴群臣，何以娛之？」玉曰：「臣聞歌以詠言，舞以盡意。是以論其詩，不如聽其聲；聽其聲，不如察其形。激楚結風，陽阿之舞，材人之窮觀，天下之至妙。噫，可以進乎？」王曰：「如其鄭何？」玉曰：「小大殊用，鄭雅異宜，弛張之度，聖哲所施。是以樂記干戚之容，雅美蹲蹲之舞，禮設三爵之制，頌有醉歸之歌。夫咸池六英，所以陳清廟、協神人也。鄭衛之樂，所以娛密坐、接歡欣也。餘日怡蕩，非以風民也，其何害哉！王曰：「試為寡人賦之。」玉曰：「唯唯。」

*Poté, co se král Xiang navrátil z procházky po parku Yunmeng, nechal Song Yuho napsat báseň o událostech na Gaotangu.<sup>73</sup> Připravil hostinu, a když se chystal začít slavit a popíjet, řekl Song Yumu: „Chtěl bych pobavit všechny své dvořany. Co bych mohl použít k jejich potěše?“ Song Yu odpověděl: „Slyšel jsem, že písně jsou k tomu, aby intonovala slova, a tanec slouží k tomu, aby plně objasnil jejich smysl. A tak, rozmlouvat o písni se nemůže vyrovnat tomu ji slyšet, a slyšet ji se nemůže vyrovnat tomu pozorovat její vnější projev. Tance jako Bouřlivé Chu, Svazující vítr a Slunný břeh jsou úchvatným předvedením ženského talentu a jedním z největších divů říše. Přemýšlím, zda by tyto mohly zde být představeny.“*

*Král řekl: „A co hudba z Zheng?“*

*Song Yu odpověděl: „Druhotné a významné mají každé jiné užití. Hudba z Zheng a ódy jsou vhodné pro různé příležitosti. Nedbalost a napjatost jsou měřítko používána mudrci a ušlechtilými muži. Avšak Kniha hudby zaznamenává projevy Sekyry a štítu<sup>74</sup>, ódy opěvují tanec lehkých kroků. Kniha obřadů udává pravidla pro hodování ve třech a hymny obsahují písně o návratu opilých. Vše zahrnující rybník a Šest květů<sup>75</sup> mají být vystaveny v chrámu předků a uvádějí v soulad mysl člověka. Hudba z Zheng a Wei je skládána za účelem pobavení skupiny hostů a poskytuje jim potěšení. Příjemné rozptýlení za volných dnů sice nemá záměr poučovat lidi, ale komu to ublíží?“*

*Král odpověděl: „Prosím, slož pro mě báseň na toto téma.“*

<sup>72</sup> Členění slok přebírám dle anglického překladu Davida Knechtgese (viz. Xiao Tong 1996, str. 245 – 257). V originále toto členění odpovídá umístění pomocného výrazu *yushi* 於是 (v básni překládán jako *a pak* či *pak*), který odděluje nový tematický celek. Čínský originál básně přebírám z Kolektiv autorů. (1997). 全汉诗. Peking: 北京大学出版社.

<sup>73</sup> Králem Xiangem je míněn král Qingxiang 頃襄 z Chu 楚, který vládl v letech 298 – 263 př. K. Yunmeng 雲夢 je mokřinatá oblast ve státě Chu 楚, kterou králové z Chu používali k lovu či k výletům. Dnes se oblast rozkládá od moderního Yiyangu 益阳 v provincii Hunan 湖南, na sever k Anlu 安陸 v provincii Hubei 湖北 a na východ k Wuhanu 武汉. Gaotang 高唐 byla terasa v parku Yunmeng. Xiao Tong 1996, str. 409.

<sup>74</sup> Sekera a štít je bojový tanec zmíněný v Kniže obřadů, v oddíle Záznamy o hudbě *yue ji* 乐记. Záznamy o hudbě jsou v básni přeloženy jako Kniha hudby.

<sup>75</sup> Knechtges v poznámce uvádí, že Vše zahrnující rybník je skladbou, která je připisována legendárnímu císaři Yao či Huangdimu. Šest květů je starobylý tanec, jehož autorem je pravděpodobně legendární císař Diku.

*Song Yu řekl: „ Dobrá.“*

Autor v básni využívá osoby krále Xianga 頃襄 z Chu 楚 a postavy básníka Song Yuho 宋玉, který byl údajně znalcem hudby. Král Xiang vládl v letech 298 – 263 př. K. a báseň je tímto není zasazena do doby dynastie Han, ale do doby Válčících států.<sup>76</sup>

Je velmi zajímavé a překvapivé, že postava básníka Song Yu zde brání hudbu z Zheng 鄭 a Wei 衛, což naprosto odporuje konfuciánským názorům na tuto hudbu, které za Hanů byly oficiální ideologií dvora. Konfucius se ve svých Hovorech vyjadřuje k hudbě z Zheng takto:

Lunyu [15.11] 顏淵問「為邦」。子曰：「行夏之時，乘殷之輅。服周之冕。樂則韶舞。放鄭聲，遠佞人；鄭聲淫，佞人殆。」

*Yan Hui se tázal na řízení státu. Pravil Mistr: „Bylo by třeba se řídit v rozdělení ročních počasí dynastií Xia; za státní povoz pro vládce by se mělo užít vozu dynastie Yin a za pokrývku hlavy při obřadech nosit klobouk dynastie Zhou. Pokud jde o hudbu, měl by být vzorem „Tanec posloupnosti“ a dobře by bylo zcela odstranit melodie státu Zheng; také by bylo třeba udržet chytré řečníky v povzdálí. Neboť melodie státu Zheng jsou bezuzdné a chytří řečníci jsou nebezpeční.“*

Lunyu [17.18] 子曰：「惡紫之奪朱也。惡鄭聲之亂雅樂也。惡利口之覆邦家者。」

*Mistr pravil: „Nenávidím, jak rez pohlcuje červeň, nenávidím, jak melodie státu Zheng kazí dvorskou hudbu; nenávidím, jak ostré jazyky převracejí království a rody.“<sup>77</sup>*

Navzdory tomu už císař Wudi patřil mezi zastánce hudby z Zheng. Ve svém Hudebním úřadu měl experta na tzv. novou hudbu *xin sheng* 新聲, která byla odsuzována konfuciány, jež ji nazývali nedostatečně mravnou či hudbou z Zheng. Nová hudba se sestávala z místní lidové hudby a též z hudby pocházející ze Střední Asie. Využívala se nejenom při dvorských slavnostech a banketech, ale pravděpodobně i při státních ceremoniích.<sup>78</sup>

Knihy obřadů *Zhouli* 周礼 používá termín *liushi* 六詩 (šest druhů básní)<sup>79</sup>, pomocí něhož se básně klasifikují. Jsou jimi *feng* 風 (krajová píseň), *fu* 賦 (popis), *bi* 比 (metafora),

<sup>76</sup> Xiao Tong 1996, str. 245.

<sup>77</sup> Konfucius 1940, str. 158 – 159, 184.

<sup>78</sup> Knechtges 2002, str. 62.

<sup>79</sup> Tohoto termínu užívá též Velká předmluva ke Knize písní.

xing 興 (alegorie), ya 雅 (dvorní skladba) a song 頌(óda). Kniha písní *Shijing* 詩經<sup>80</sup> se dělí již jen na tři části, a to *guo feng* (mravy států), *ya* (ódy) a *song* (hymny).<sup>81</sup>

## II.

夫何皎皎之閑夜兮，

*Za této klidné noci, tak jasný a zářivý, ach,*

明月爛以施光。

*měsíc vše svým jasem osvětluje.*

朱火曄其延起兮，

*Dlouhé řady světel jasně planou, ach,*

燿華屋而燭洞房。

*osvětlují hlavní síně, září ve vnitřních komnatách.*

黼帳祛而結組兮，

*Vyšívané závěsy jsou stažené hedvábnými stužkami, ach,*

鋪首炳以焜煌。

*vchody jsou ozářené jasným světlem.*

陳茵席而設坐兮，

*Rohože a podložky jsou rozprostřeny, ach,*

溢金罍而列玉觴。

*bronzové džbány přetékají vínem, nefritové číše jsou připraveny.*

騰觚爵之斟酌兮，

*Poháry naplněné po okraj jsou rozdávány, ach,*

漫既醉其樂康。

*díky vínu se všichni cítí poveseleni.*

嚴顏和而怡懌兮，

*Ve vážných tvářích se objeví radost a štěstí, ach,*

幽情形而外揚。

*hluboko ukryté city se projeví na povrch.*

---

<sup>80</sup> Kniha písní *Shijing* 詩經 je starověká antologie, jejíž sestavení je tradičně přisuzováno Konfuciovcvi a patřila mezi tzv. Pět kanonických knih konfuciánství.

<sup>81</sup> Jia Jinhua 2004, str. 55, překlady jednotlivých pojmů viz Hrdličková 1980, str. 70.

Hanští vládci spolu se společenskou elitou se rádi obklopovali luxusem.<sup>82</sup> Proto nás tento popis sídla, ve kterém se taneční číslo odehrávalo, vůbec nemůže překvapit, koneckonců prakticky stejnou výbavu nalézáme i v hrobce prince Liu Shenga a jeho manželky Dou Wan.<sup>83</sup>

文人不能懷其藻兮，

*Vzdělanci si nemohou odepřít vyjádřit své umění, ach,*

武毅不能隱其剛。

*válečníci nemohou skrýt svoji statečnost.*

Pojmy *wen* 文 a *wu* 武, zde v překladu jako vzdělanci a válečníci. Jedná se o vzájemně se doplňující kulturní vytříbenost *wen* a vojenskou sílu *wu*. V konfuciánském duchu je *wen* též bráno jako civilní způsob vlády nad lidmi v protikladu k *wu*, vládě uskutečňované hrubým násilím.<sup>84</sup>

簡情跳躑，

*Pomalu a líně roztančí se,*

般紛挐兮。

*avšak v jejich srdcích, ach,*

淵塞沈蕩，

*hluboko ukrytá je divokost.*

改恒常兮。

*Jak jiná od jejich běžného chování, ach.*

### III.

於是鄭女出進，

*A pak přicházejí dívky z Zheng,*

二八徐侍。

*seřadí se v dvojřad po osmi, pozdraví pána.*

---

<sup>82</sup> Císařský palác vyžadoval služby umělců a řemeslníků, kteří by zdobili císařské budovy malbami a sochami a navrhovali a vyráběli nefritové, zlaté a stříbrné zboží a lakové mísy pro císařský stůl. Na stavech císařských dílen se do různobarevných hedvábných látek vetkávaly složité vzory. Liščák 2002, str.60

<sup>83</sup> Více informací o hrobce viz. Jay Xu 2001, str. 253 – 259.

<sup>84</sup> Cheng 2006, str. 9.

Seřazení v dvojřad po osmi se objevuje nejen v této básni, ale i v ukázce z básně Přivolávání duše.

*Dvakrát osm dívek, jedna jako druhá  
začne tančit zhengské tance*

Pravděpodobně se jedná o nějaké tradiční seřazení, které mohlo podléhat obřadním pravidlům. Podobné seřazení zmiňuje již Konfucius ve svých Hovorech, a tak je možné, že obě varianty vycházely ze stejného vzoru, kdy u Konfucia je zmíněné řazení vyhrazené pouze pro Syna Nebes, a nikomu jinému nepřísluší takto tančit. Jelikož báseň obhájí konfuciány zavrhanou hudbu z Zheng a Wei, je možné, že též porušuje pravidla použitím „zakázaného“ seřazení.

Lunyu [3.1] 孔子謂季氏，「八佾舞於庭，是可忍也，孰不可忍也？」

*Pravil Mistr Kong o hlavě rodiny Ji, když nechal tančit osm družin tanečníků na svém dvoře: Lze-li toho muže snést, koho potom snést nelze!*

Lunyu [3.2] 三家者以“雍”徹。子曰：「『相維辟公，天子穆穆』，奚取於三家之堂？」

*Ony tři rodiny odstraňovaly obětní nádoby za zpěvu Rong z Knihy zpěvů. Pravil Mistr: Vládce a páni slouží synu nebes - Jak lze užítí takových slov v síni těch tří rodin?*

Lunyu [3.3] 子曰：「人而不仁，如禮何？人而不仁，如樂何？」

*Pravil Mistr: „Co může mít společného s Řádem muž, který není dobrý? Co může mít společného s hudbou muž, který není dobrý?“<sup>85</sup>*

姣服 極麗，

*Jejich šat je nedozírné krásy,*

媼媼致態。

*vystupování je přátelské a radostné.*

貌嫽妙以妖蠱兮，

*Jejich rysy jsou tak nádherné, každému učarují, ach,*

紅顏曄其揚華。

*růžové tváře září nádhrou.*

眉連娟以增繞兮，

*Obočí spojené elegantními obloučky, ach,*

目流睇而橫波。

---

<sup>85</sup> Konfucius 1940, str. 21 – 22.

*jejich pohled je jak plynoucí vlny.*

珠翠的 礫而 炤耀 兮，

*Perly a zelený nefrit oslňují svým jaselem, ach,*

華褂 飛髻 而 雜 纖 羅。

*skvostné šerpy létají vzduchem, zdobí šat.*

顧 形 影，

*Ohlíží se za stíny svých postav,*

自 整 裝。

*upravují si oděv.*

順 微 風，

*S každým závanem větru,*

揮 若 芳。

*prosyť se vzduch jejich vůní.*

動 朱 脣，

*Pohnou rudými rty,*

紆 清 陽。

*svraští uhlazené obočí.*

亢 音 高 歌

*Jasným a vysokým hlasem začnou zpívat,*

為 樂 方。

*v souladu s hudbou.*

#### IV.

歌 曰：

*Zpívají:*

攄 予 意 以 弘 觀 兮，

*„Vyjadřuji své myšlenky, rozšiřuji své představy, ach,*

繹 精 靈 之 所 束。

*vymaňuji se z pout svazujících moji duši,*

弛 緊 急 之 弦 張 兮，

*povoleny jsou pevně natažené provazy, ach,*

慢 末 事 之 翫 曲。



*odvrhuji zákruty nepodstatných záležitostí.*

舒恢矣之廣度兮，

*Rozšiřuji svůj prostor do obrovských rozměrů, ach,*

闊細體之苛縟。

*oprošťuji se od malicherných potíží.*

嘉關雎之不淫兮，

*Velebím nepřítomnost prostopášnosti v Guanju, ach,*

哀蟋蟀之局促。

*naříkám nad malicherností Xishuai .*

*Guanju* 關雎 je první a *Xishuai* 蟋蟀 je 114. básní v Knize písní *Shijing* v edici *Mao shi*, podle které je píseň *Guanju* ztělesněním ctnosti královny, je nástrojem, jímž jsou do správného poměru dávány vztahy mezi mužem a ženou. V písni *Guanju* je vyjádřena radost (starší manželky), že se jí podařilo pro svého pána nalézt půvabnou dívku; její starost, aby (pro něho jako družka) byla vybrána ta nejmoudřejší, bez nepatřičně přehnaného zájmu o vnější půvab.<sup>86</sup> Legge ve svém překladu Knihy písní *Shijingu* říká, že báseň *Xishuai* odkazuje na dobu vévody Xi 僖 z Jin 晉, který byl nemístně šetrivý. Traduje se o ní, že byla napsána proto, aby mu ukázala správné cesty k tomu, jak získat potěšení, která neodporují rituálům.<sup>87</sup> V kontrastu s předešlým veršem, který opěvuje píseň *Guanju* pro nepřítomnost nevázanosti, verš odsuzuje přímočarost vyhýbání se všem potěšením.<sup>88</sup>

啟泰真之否隔兮，

*Otevírám překážky osvobození své duše,*

超遺物而度俗。

*nechám vše za sebou a přesáhnu svět. “*

Pro duši je v anglickém překladu tohoto verše (podle Knechtgese) použitý zavedený termín *Velká realita* 泰真, přičemž se věřilo, že tanec dokáže odbourávat překážky blokuující

---

<sup>86</sup> Lomová 1999 (*Literatura. Sborník literatur Dálného východu.*), str. 10 – 11.

<sup>87</sup> Legge 2000, str.174.

<sup>88</sup> Xiao Tong 1996, str. 248 Je důležité připomenout, že tento význam básním dala až Velká předmluva ke Knize písní. Tradiční pojetí čínské literatury zásadním způsobem ovlivnila definice básně *shi* ve Velké předmluvě ke Knize písní z 1. století n. l. Velká předmluva představuje základ všech budoucích úvah nejen o poezii, nýbrž o „vysoké literatuře“ obecně a v některých směrech ovlivňuje chápání literatury v Číně dodnes. Lomová 1999 (*Literatura. Sborník literatur Dálného východu.*), str. 10.

cirkulaci takovéto duše. Komentář k Wenxuanu<sup>89</sup> pojem 泰真 vysvětluje jako nejvyšší vrozenou vitalitu. Pro český překlad jsem se rozhodla užít slovo duše, které je bližší a pochopitelnější českému čtenáři.

揚激徵，

*Začnu hrát břitkou zhi,*

騁清角。

*rozezním jasnou jue,*”

*Zhi* 徵 a *jue* 角 jsou jedním ze dvou tónů čínské pentatoniky. Pentatonika jako základní forma čínského tónového systému, rozvolňuje rytmus a mění často takt, což je pro čínské pojetí hudby charakteristické. Dle Lothara von Falkenhausen *zhi* odpovídá v západní nomenklatuře tónu g (sol) a *jue* je ekvivalentem tónu e (mi). Tón *jue* též funguje jako sufix, který je-li přidán k jakémukoliv tónu, zvyšuje jeho hodnotu o velkou tercii, tj. dva celé tóny. *Zhijue* by pak odpovídalo tónu h (si).<sup>90</sup>

贊舞操，

*Doplňné tanečním rytmem,*

奏均曲。

*vydávají líbezné tóny.*

形態和，

*Figury a gesta jsou harmonické,*

神意協。

*duše a mysl jsou v rovnováze.*

從容得，

*Vše je prováděno s lehkostí,*

志不劫。

*nic neruší jejich myšlenky.*

## V.

於是躡節鼓陳，

---

<sup>89</sup>Li Shan 李善注 1927, 册六。卷十七。十三。

<sup>90</sup>Falkenhausen 1993, str. 283 – 284.

*Pak se přiblíží za doprovodu bubnů,*

Hrobové reliéfy, které máme k dispozici pro dokumentaci Tance sedmi bubnů, ukazují, že při něm byly použity bubny dvojího druhu, a to běžné bubny, které sloužily k vlastnímu hudebnímu doprovodu tanečnic a bubny ploché, které byly rekvizitou v daném tanci.<sup>91</sup> V tomto verši se samozřejmě jedná o bubny doprovázející tanečnice a udávající rytmus samotnému tanci. U obou druhů bubnů byl jejich počet variabilní, zdá se, že se zvyšoval s počtem zúčastněných tanečnic a též s významem akce, na které se tančilo.

舒意自廣。

*nálada je bezbřehá.*

遊心無垠，

*Touží po vzdáleném,*

遠思長想。

*zvažují hranice.*

其始興也，

*Když začínou,*

若俯若仰，

*zdá se, že hledí dolů, hned nahoru,*

若來若往。

*zdá se, že přicházejí, hned odcházejí,*

雍容惆悵，

*vypadají vyrovnaně, ale i zarmouceně,*

不可為象。

*nemohou být snadno popsány.*

其少進也，

*Nepatrným krokem přicházejí,*

若嘒若行，

*zdá se, že létají, hned po zemi chodí,*

若竦若傾。

*zdá se, že stojí, hned poté padají.*

兀動赴度，

---

<sup>91</sup> Wang Kefen 1985, str. 22.

*Pohybem následují rytmus,*

指 顧 應 聲 。

*jejich gesta sledují hudbu.*

Tanec sedmi bubnů musel být velmi rytmický a do jisté míry rychlý tanec. Tanečnice tančily dle úderů bubnů, jejichž rytmus udával bubeník. Díky tomu, že tanečnice mezi bubny tančily, často měnily své pozice a pózy v závislosti na tom, zda zrovna tančily na zemi či vyskakovaly na buben.

羅 衣 從 風 ，

*Hedvábný šat vlaje ve větru,*

長 袖 交 橫 。

*dlouhé rukávy se proplétají do sebe.*

駱 驛 飛 散 ，

*Bez přestání poletují,*

颯 搗 合 并 。

*víří a točí se spolu s hudbou.*

鷗 (票 鳥) 燕 居 ，

*Poletují jako vlaštovky,*

拉 (手 沓) 鵲 驚 。

*vznáší se do vzduchu jako polekané labutě.*

Báseň v tomto místě zdůrazňuje použití dlouhých rukávů, které byly nezbytnou součástí čínského tanečního kostýmu. Dle obrazové dokumentace, kterou máme pro Tanec sedmi bubnů k dispozici, soudím, že se u něj jedná o použití typu rukávů, které byly součástí celých šatů. Pouzdrové šaty ústící v dlouhou sukni měly dlouhé rovné rukávy, které byly obtažené až k zápěstí. Co se týče obuvi, ve které dívky tančily, tak o té hovoří Zhang Heng ve své *Popisné básni o Západním hlavním městě*. Píše, že tanečnice tančily v rumělkově zbarvených střevících<sup>92</sup>.

綽 約 閑 靡 ，

*Sličně a ladně proudí kolem,*

---

<sup>92</sup> Jejich rumělkové střevíce tančí mezi bubny a čísemi. (Xiao Tong 1996, str. 237.)

機迅體輕。

*jsou mrštné a vynikají lehkostí.*

姿絕倫之妙態，

*Jejich vystupování nemá srovnání,*

懷慙素之絜清。

*jejich srdce jsou čistá a upřímná.*

脩儀操以顯志兮，

*Rozvíjejí charakter vystoupení, aby byl jejich dobrý záměr jasný,*

獨馳思乎杳冥。

*jejich srdce samotná míří do temnoty.*

在山峨峨，

*Když se jejich mysl usídí v horách, tanec vypadá vznešeně,*

在水湯湯。

*když myslí na vodu, tanec je ladný jako vlny,*

與志遷化，

*jejich pohyby mění náladu,*

容不虛生。

*žádný není prováděn bez rozmyslu.*

明詩表指，

*Objasňují smysl písně,*

噴息激昂。

*napřed vzdycháním, pak vzrušením.*

氣若浮雲，

*Jejich duch plyne jako mraky,*

志若秋霜。

*nálada je jako podzimní jinovatka.*

觀者增歎，

*Ti, kteří je vidí, jsou oněmělí úžasem,*

諸工莫當。

*všechny umělkyně jsou výjimečné.*

## VI.

於是合場遞進，

*A pak, všechny přistoupí blíž,*

按次而俟。

*jedna po druhé, čeká, až na ni přijde řada.*

Z básně, ale i z obrazových pramenů, které máme k dispozici, vyplývá, že tanec tančily dívky převážně odděleně. Každá měla vyhrazený svůj prostor k tanci a nejednalo se tudíž o tanec skupinový, ale o vystoupení složené z výstupů jednotlivých tanečnic. Existuje však jedna výjimka, a to reliéf uvedený v příloze 8.3 jako obr. 11, kde tančí několik tanečnic najednou.

Sledování tanečního výstupu jednotlivých umělkyň muselo být jistě nezapomenutelným zážitkem nejen pro diváky, ale i pro ostatní tanečnice. Po tvrdých trénincích a značně nelehkém životě v paláci při tanci konečně zažívají svoji chvíli slávy, kdy ony jsou hlavními aktérkami večera a mohou zapomenout na všechny starosti vnějšího světa.

埒材角妙，

*Soupeří spolu v předvedení talentu a dovedností,*

誇容乃理。

*jejich nádherný zevnějšek je opěvován.*

軼態橫出，

*Oslnivé pózy následují jedna za druhou,*

瑰姿譎起。

*podivuhodné figury se objevují bez přestání.*

眄般鼓則騰清眸，

*Jejich oči sledují ploché bubny,*

Ploché bubny jsou tím, co dalo Tanci sedmi bubnů (*Qi pan* 七盤 nebo též 七槃) jeho název. Sedm plochých nízkých bubnů *pangu* 盤鼓, které měly tvar jakýchsi mělkých misek, bylo rozprostřeno na zemi. Tyto ploché bubny byly vlastně rekvizitou používanou při tanci. Během taneční produkce do nich při různých otočkách a ohybech tanečnice tloukly, či na ně různě vystupovaly až skákaly. Vedle těchto bubnů tanec doprovázely běžné bubny, které jsou zmíněny výše v básni. Domnívám se proto, že ploché bubny neplnily účel hlavních hudebních

nástrojů a pouze je doplňovaly. Tímto Tanec sedmi bubnů opět získává další atribut výjimečnosti, neboť obrazové materiály nedokumentují žádný jiný tanec, který by byl založen na použití jakýchkoli rekvizit tohoto typu.

Bubny byly povětšinou rozmístěny do dvou řad, avšak uspořádání nebylo zcela pevně dané, stejně tak, jako nebyl plně dodržován počet plochých bubnů. Wang Kefeng zmiňuje, že za doby dynastie Han existovalo několik druhů Tance sedmi bubnů, které byly tančeny nejen tanečnicemi, ale též i tanečníky muži. Různý počet bubnů a jejich rozmístění byl upravován podle schopností a zkušeností tanečníka či tanečnic.<sup>93</sup> Například reliéf z Pengxingu 鹏兴 v Sichuanu 四川, který je uveden v příloze 8.3 jako obr. 10, znázorňuje variantu se šesti plochými bubny, na nichž se tančilo, a dvěma běžnými bubny pro hudební doprovod.

V této souvislosti je opět důležité zmínit Zhang Hengovu báseň a v ní obsažený popis Tance sedmi bubnů. Zhang Heng píše o ještě další variantě uspořádání a složení bubnů.

*Všechny najednou, jejich odpočatá těla zrychlí tempo,*

*navrátí se jako hejno vyplašených jeřábů.*

*Jejich rumělkové střevíce tančí mezi bubny a čísemi,*

*mávají svými dlouhými, vlajícími rukávy.*

*Elegantní a důstojný je jejich vzhled,*

*nádherné šaty poletují jako květiny ve větru<sup>94</sup>.*

Toto je zřejmě jediný případ, který zmiňuje kombinaci bubnů s čísemi jako rekvizit k Tanci sedmi bubnů. Myslím si, že se jedná pouze o možné rekvizity k tanci a nejedná se o jiný druh tance. Toto dokazuje i komentář k básni, který hovoří o tanci, při kterém tanečnice rozložily na zem sedm bubnů a neurčitý počet číší, kolem kterých potom tančily. Knechtges sice v poznámce k překladu básně uvádí tanec zvaný Tanec bubnů a číší ( *Bei pan wu* 杯槃舞), ale jako obrazovou dokumentaci k tomuto tanci se uvádí hrobový reliéf z Yinanu, což je reliéf zobrazující právě Tanec sedmi bubnů.<sup>95</sup> Tanec bubnů a číší tedy je jakousi variantou Tance sedmi bubnů.

吐哇咬則發皓齒。

*intonují vábivé tóny, odhalují své zářivé zuby.*

摘齊行列，

*Srovnají své řady, upraví postavení,*

---

<sup>93</sup> Wang Kefeng 1985, str. 22.

<sup>94</sup> Xiao Tong 1996, str. 237.

<sup>95</sup> Xiao Tong 1996, str. 236.

經營切儼。

*tam a zpět, opírají se těsně o sebe.*

彷彿神動，

*Podobají se pohybujícím se duchům,*

迴翔竦峙。

*vznášejí se v kruzích, pak se zklidňují.*

擊不致筴，

*Na buben není vynechán jediný úder,*

蹈不頓趾。

*nohy tanečnic se snad ani nedotýkají země.*

翼爾悠往，

*Jako by na křídlech náhle odletěly,*

闇復輟已。

*tanec neočekávaně ustává.*

## VII.

及至迴身還入，

*A pak se vrátí zpět na jeviště,*

迫於急節。

*hnány rychlým tempem, dávají se do tance,*

浮騰累跪，

*nyní skáčou do vzduchu, pak padají na kolena,*

跣躅摩跌。

*chodí po špičkách, hned zas po patách.*

紆形赴遠，

*Svá těla otočkami dostávají do daleka,*

摧似摧折。

*ohýbají se tak pružně, jako kdyby se měly zlomit.*

纖弛蛾飛，

*Jemné hedvábí létá jako motýli,*

紛猋若絕。



*třepotá se, jako by ani nebylo součástí šatu.*

超 躡 鳥 集，

*Skáčou dopředu jako hejno ptáků,*

縱 弛 殞 歿。

*pak se rozptýlí, jejich tempo je klidné a pomalé.*

倏 蛇 娉 嬋，

*Libezně a jemně, hýbou se a točí,*

雲 轉 飄 習。

*plynou jako mraky, rychle jako vítr.*

體 如 遊 龍，

*Jejich těla jsou jako dovádějící draci,*

袖 如 素 蜺。

*jejich rukávy jako bílá duha.*

黎 收 而 拜，

*Pomalu a důstojně, provádějí úklony,*

曲 度 究 畢。

*jejich taneční výstup je u konce.*

遷 延 微 笑，

*A pak, na chvíli se zastaví a usmějí,*

退 復 次 列。

*odeberou se zpět na svá místa.*

觀 者 稱 麗，

*Diváci křičí nadšením,*

莫 不 怡 悅。

*není jediného, který by nebyl potěšen.*

## VIII.

於 是 歡 洽 宴 夜，

*Pak slaví a hoduji dlouho do noci,*

命 遣 諸 客。

*až hostitel rozkáže odvést hosty domů.*

擾 躑 就 駕，

*Rychle se ženou do svých vozů,*

僕夫正策。

*kočí upevňují otěže.*

車騎並狎，

*Vozy a jezdci se tlačí na sebe,*

龍嶢逼迫。

*těsnají se jeden na druhého.*

良駿逸足，

*Oři nepřekonatelné rychlosti,*

踰捍凌越。

*tryskem předbíhají se.*

龍驤橫舉，

*Vzpínají se jako draci, hlavy vysoko zdvižené,*

揚鑣飛沫。

*cítí napětí uzdy, pěna jim jde od úst,*

馬材不同，

*koně, z nichž každý vyniká jinou schopností,*

各相傾奪。

*snaží se navzájem předstihnout.*

或有踰埃赴轍，

*Jeden, vířící prach na cestě svými kopyty,*

霆駭電滅。

*je rychlý jako úder hromu, jako blesk,*

躡地遠群，

*dusot jeho kopyt je slyšet vzdálen od ostatních,*

閭跳獨絕。

*najednou se ocitl sám, nemající soupeře.*

或有宛足鬱怒，

*Jeden, přešlapuje na místě, srdce plné vzteku,*

般桓不發。

*vzpíná se, nechce vyrazit na cestu.*

後往先至，

*Má vyrazit jako poslední, avšak jako první přijet.*

遂為逐末。

*Je předmětem stihání ostatních.*

或有矜容愛儀，

*A další, jeho vystupování je důstojné a klidné,*

洋洋習習。

*kráčí ve vznešené vážnosti, v čisté harmonii,*

遲速承意，

*jde rychle či pomalu, dle vůle svého pána,*

控御緩急。

*jeho rychlost je plně pod kontrolou.*

車音若雷，

*Zvuk vozů je jako hromobití,*

驚驟相及。

*jak se ženou jeden za druhým.*

駱漠而歸，

*Při návratu domů projedou kolem řeky,*

雲散城邑。

*jako by se najednou zvedla stěna z mraků, opouštějí město klidné a prázdné.*

天王燕胥，

*Nebeský král hoduje*

樂而不佚。

*je radostný, avšak ničeho není přes míru.*

娛神遺老，

*Povzbuzování svého ducha, zapominání na věk,*

永年之術。

*to jsou metody prodloužení žití.*

優哉游哉，

*Uvolněný a bez starostí,*

聊以永日。

*tak by měl strávit své dny.*

## 6. Závěr

Ve své práci jsem podala charakteristiku tance v prostředí společenské elity za dynastie Han. Dynastie Han byla obdobím, které bylo velmi ovlivněné náboženskými představami, a proto se praktikovalo velké množství náboženských i světských obřadů a slavností. V této době vzkvétaly všechny druhy umění, tanec nevyjímaje. Taneční produkce této doby se dá rozdělit do dvou skupin. Jednalo se o tance dvorské a lidové.

Zábava u dvora se skládala z vládou prosazované hudby a tance. Dvorské tance byly rituální, monotónní a do jisté míry stereotypní.

Lidová představení zvaná Sto her se díky své všeobecné oblibě dostala za císaře Wudiho až ke dvoru a stala se součástí dvorských obřadů. Vynikala rozmanitostí pohybů a dynamičností. Na formování podoby Sta her působily dva důležité faktory. Vlivy z cizích zemí a odkazy vlastní minulosti, konkrétně primitivní a šamanské tance.

Tanec sedmi bubnů byl velmi významnou složkou Sta her. Jeho důležitost dokládají popisné básně, které o něm hovoří, a též četná vyobrazení na hrobových reliéfech. Tanec sedmi bubnů existoval již před dobou dynastie Han, což naznačuje zmínka o něm v básni Přivolávání duše ze 3. stol. př. K. Tanec je zde součástí popisu lákadel života na zemi. To, že byl zmíněn právě on, dokazuje, že byl opravdu velmi vysoce ceněn.

Problematika tance v čínské společnosti je rozsáhlým tématem, které je bohužel do jisté míry přehlíženo. Tato práce pokryla pouze malou část historie čínského tance, a tak je zde velký prostor pro další výzkum a zpracovávání tohoto tématu.

## 7. Seznam použité literatury

Ban Gu (1954). *History of the Former Han Dynasty II*. Překl. H.H, Dubs. Baltimore: Waverly Press, inc.

Bodde, Derk (1975). *Festivals in Classical China*. New Jersey: Princeton University Press.

Cutter, R. J., Crowell, W. G. (1999). *Empresses and Consorts*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Fairbank, J.K.(2004). *Dějiny Číny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

Falkenhausen, Lothar von (1993). *Suspended music: chime-bells in the culture of Bronze Age in China*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.

Fu Qifeng (1985). *Chinese Acrobatics through the Ages*. Beijing: Foreign Language Press.

Gong Kechang (1997). *Studies on the Han Fu*. Překl. David R. Knechtges. New Haven: American Oriental Society.

Cheng, Anne (2006). *Dějiny čínského myšlení*. Praha: DharmaGaia.

Jay Xu (2001). *Ancient Sichuan : treasures from a lost civilization*. Editoval Robert Bagley. Hong Kong: Seattle Art Museum.

Jinhua, Jia. „An Interpretation of the Term fu 賦 in Early Chinese Texts: From Poetic Form to Poetic Technique and Literary Genre.“ *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, Vol. 26, (Dec., 2004), pp. 55-76

Kalvodová, Dana (1992). *Čínské divadlo*. Praha: Panorama.

Knechtges, David R. (2002). *Court Culture and Literature in early China*. Suffolk: St Edmundsbury Press.

Knechtges, David R. „A New Study of Han Yüeh-fu.“ *Journal of the American Society*, Vol. 110, No. 2 (Apr. – Jun., 1990), pp. 310 - 316

Kolektiv autorů. (1997). 全汉诗. Peking: 北京大学出版社.

Kolektiv autorů. (1999). *Literatura. Sborník literatur Dálného východu*. Praha: Brody.

Konfucius (1940). *Hovory Konfuciovy*. Překl. V. Lesný a J. Průšek. Praha: Laichter.

Legge, J. (2000). *The Chinese Classics, The She King The Book of Poetry*. Taiwan: SMC Publishing Inc.

Li Shan 李善注 (1927). *四部備要：集部：文選*. 上海中華書局.

Liščák, Vladimír (2002). *Čína*. Praha: Libri.

Liščák, Vladimír (2000). *Čína - dobrodružství hedvábné cesty : po stopách styků Východ – Západ*. Praha: Set out.

Lomová, Olga, Yeh Kuo-liang (2004). *Ach běda, přeběda!* Praha: DharmaGaia.

Nienhauser, W. H., ed. (1986). *The Indiana companion to traditional Chinese literature*. Bloomington: Indiana UP.

Ondomišiová, Zuzana (2006). *Tibet: Země pod ochranou bohů*. Praha: Kartografie.

Tae-gon Kim, Hoppál, Mihály, ed. (1995). *Shamanism in Performing Arts*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Wang Kefen 王克芬 (1985). *The History of Chinese Dance*. Beijing: Foreign languages press.

Wang Zichu. *Chinese Musical Instruments*. Peking: Ministry of Culture of the People's Republic of China.

Wu Hung (2005). *Body and Face in the Chinese Visual Culture*. Cambridge: Harvard University Press.

Xiao Tong (1996). *Wen xuan or selections of refined literature III*. Překl. David Knechtges. Princeton ; Chichester : Princeton University Press.

Xu Daojing 許道經 (1985). *The Chinese Conception of the Theatre*. Birmingham: University of Washington Press.

## 8. Přílohy

### 8.1 Hudební nástroje za dynastie Han

Skalní reliéfy a hrobové fresky slouží k odhalení hudebních nástrojů, které doprovázely tanec za dynastie Han. Hlavními oblastmi, kde nacházíme tyto důkazy, jsou provincie Henan 河南, Shandong 山东, Jiangsu 江苏 a Sichuan 四川.

V Yinanu, v provincii Shandong, bylo v hrobě nalezeno zobrazení Sta her. Na této plastice můžeme pozorovat rozličné druhy hudebních nástrojů, používaných při tomto typu zábavy. Jsou mezi nimi bubny *jiangu* 谿鼓, zvonkohra se šestnácti zvonky *bianzhong* 编钟, xylofon *bianqing* 编磬, Panova flétna *paixiao* 排箫, okarína *xun* 埙, rákosová píšťala *sheng* 笙, příčná bambusová flétna *xiao* 箫, dvaceti pěti strunná citera *se* 瑟 a rákosové píšťaly *yu* 竽.

#### 8.1.1 Yu 竽

Dechový hudební nástroj *yu* 竽, byl spolu s citerou *se* 瑟 nejrozšířenějším nástrojem za dynastie Han. Díky tomu se o hudbě tohoto období hovoří jako o hudbě *yuse* 竽瑟. *Yu* je složeno z mnoha rákosových píšťal obklopujících tělo nástroje, které je tvořeno vydlabanou tykví, náustek je opět tvořen rákosem. Nástroj byl znám od doby Válčících států a dynastie Han, později se vyvinul do podoby *sheng* 笙, která je občas používána i v dnešní době. Po dlouhou dobu byl *yu* znám pouze z hanských hrobových reliéfů a figurín, avšak v r. 1972 byl v hrobě v Mawangdui 馬王堆 (Changsha 長沙 v provincii Hunan 湖南) nalezen zachovalý exemplář. Byl vytvořen ze dřeva a rákosu, o celkové délce 78 cm, se 22 píšťalami ve dvou vrstvách. Nástroj byl z vnější strany pokryt vrstvou červeného laku.

#### 8.1.2 Se 瑟

Citera *se* 瑟 byla velmi populárním nástrojem za dynastie Han, avšak mnohé zmínky o ní máme již v *Shijingu*. Jedná se o strunný nástroj s obdélníkovým dřevěným tělem. Obvykle měl 25 strun, existují ovšem i varianty s 21 či 24 strunami. Často se používal jako doprovod ke zpěvu při ceremoniích a slavnostech. Mnoho exemplářů za dob Válčících států a dynastie Han bylo nalezeno v archeologických nalezištích provincií Henan, Hubei a Hunan. Nejstarší nalezená citera je datována až do doby Jar a Podzimů. Nejzachovalejší citera dynastie Han byla též objevena v lokalitě Mawangdui. Byla v perfektním stavu, o délce 116 cm, s 25 strunami.



### 8.1.3 Bianzhong 编钟

V době bronzové se v Číně používaly zejména zvonkohry *bianzhong* 编钟 a xylofony *bianqing* 编磬, a tak se hudba této doby dá označit jako *zhongqing* 钟磬. Za doby dynastie Han už tyto nástroje byly na ústupu, ale přesto v hanských hrobových reliéfech najdeme mnoho důkazů, že nástroje byly používány i v této době. Zvonkohra *bianzhong* se skládá z dřevěného rámu, na kterém je zavěšen různý počet zvonů a zvonků rozličných velikostí. *Bianzhong* sestávající se z 19 zvonků je schopen poskytnout rozsah až dvou oktáv. Zvonky jsou vyráběny z vápence.

### 8.1.4 Bicí a dechové nástroje

Díky rozmachu bicích a dechových nástrojů za dynastie Han, došlo k masovému rozšíření Panových fléten *paixiao* 排箫, rákosových píšťal *jia* 笳 a rohů *jiao* 角.

Panovy flétny byly rozšířené v mnoha částech světa, první znázornění se objevují na skalních rytinách v Mezopotámii. Čínská varianta této flétny měla 13 odstupňovaných píšťal zasazených do třídílného bambusového těla. Vnější část byla často pokryta vrstvou černého laku s červeným zdobením. Prozatím nebyly nalezeny žádné pozůstatky přímo z doby Han, avšak mnoho sošek hudebníků z té doby hraje právě na Panovu flétu.

Rohy *jiao* a píšťala *jia* byly hlavními dechovými a bicími nástroji v západní Číně za dynastie Han. Píšťala *jia* dnes již neexistuje. První podoby tohoto nástroje byly nejspíš vytvořeny ze srolovaného rákosového listí. Později se vyráběly pomocí dřevěných trubic s rákosovým náustkem, což byla též podoba tohoto nástroje za Hanů. Mnoho dnešních typů píšťal se pravděpodobně vyvinulo z *jia*.

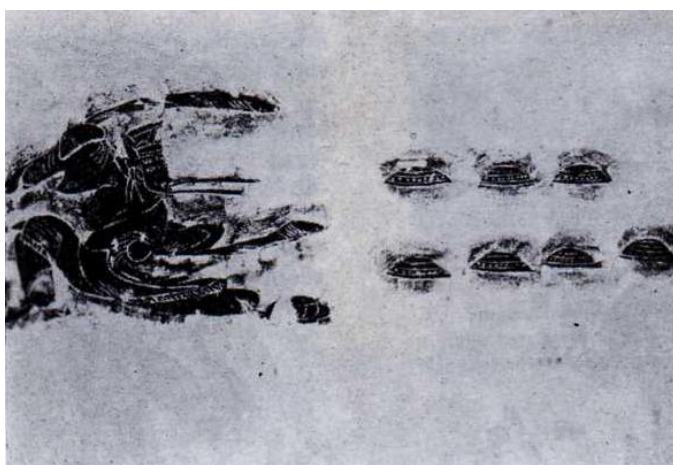
Rohy *jiao* se pravděpodobně více vyráběly z různých materiálů než z opravdových zvířecích rohů. Díky svému pronikavému a hlasitému zvuku byly rohy spolu s bubny používány i během válečných výprav. Staly se tak hlavními nástroji pro bojovou hudbu. Uplatňovaly se ale i při jiných příležitostech.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Wang Zichu, str. 24 – 31.

## 8.2 Reliéf Sto her

Jak již bylo zmíněno, reliéf *Sto her* zobrazuje rozličné části tohoto představení. Nalezneme na něm tanečníka ve volném šatu s dlouhými rukávy, jak tančí *Tanec sedmi bubnů*. Zde je varianta sedmi bubnů rozestavěných na zem do dvou řad, před nimiž byl umístěn jeden, na který se hudebně doprovázelo. Též je nutno poznamenat, že v tomto případě se jednalo o tanečníka a ne tanečnici, což bylo méně obvyklé. Tanečnickova pravá noha je ohnuta jako luk a levá je natažena na zemi a chodidlo směřuje k bubnu. Jeho tělo je vzpřímené a zatímco se ohlíží zpět, dlouhé rukávy a stuha na čepici vlají díky jeho pohybům, což vytváří dojem síly a elegance pohybu zároveň.



Obr.1 podle Wang Kefeng (1985). *History of Chinese Dance*.  
Fig. 14, str.23.

V další části reliéfu můžeme odhalit muže žonglující s noži. Žonglování bylo za Hanů velmi oblíbené a žonglování s noži patřilo mezi mistrovský kousek. Umělec žongluje se čtyřmi noži a v jeho tváři je vidět obrovská soustředěnost. Za ním leží ještě pět koulí, které také pravděpodobně slouží k dalšímu výstupu. Na koulích jsou patrné dírký, které, jak se domnívá Fu Qifeng, byly do nich záměrně vyryty. Díky tomu, při vyhození do vzduchu a následné rotaci, koule vydávaly melodii, a proto se označovaly jako zvonové koule.



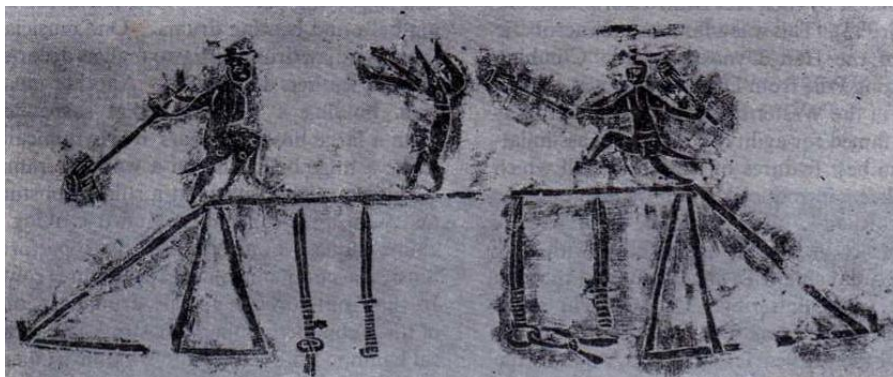
Obr. 2 podle Fu Qifeng (1985). *Chinese Acrobatics through the Ages*. Fig. 22, str. 23.

Následujícím aktérem je polonahý umělec, který předvádí výstup s větvenou tyčí. Tyč je umístěna na jeho hlavě a nese tři děti. Jedno leží na plošince na vrcholu tyče, druhé dvě jsou za ruce a nohy zavěšeny na postranní tyči. Umělec má obrovskou sílu, což je zejména vidět na jeho pažích, které jsou dvojnásobné v porovnání s ostatními účastníky představení. Tomuto číslu se za Hanů říkalo *Výstup na dlouhou tyč z Dulu*. Dulu byl malý stát na Západě, ze kterého pocházeli věhlasní akrobaté, ovládající tuto techniku. Tímto se znovu dokazuje vliv zahraničních vztahů na umění a jeho obohacování. Umělci z Dulu byli do Číny uvedeni přes Hedvábnou stezku.



Obr.3 podle Fu Qifeng (1985). *Chinese Acrobatics through the Ages*. Fig. 23, str. 23.

Jiným druhem umění zachyceným na reliéfu je provazochodectví, konkrétně zde společný výstup tří artistek. Mezi dvěma trojnožkami je natažen provaz, pod kterým ze země trčí nože, a tak ještě umocňují nebezpečnost celého představení. Dvě artistky na krajích třímají v ruce prapory a kráčí směrem do středu. Zde je poslední z nich, která právě předvádí stoj na ruku a její tělo je ohnuté tak, že působí jako lístek, který vane ve větru. Toto muselo vyžadovat nesmírnou tělesnou sílu a připravenost.



Obr.4 podle Fu Qifeng (1985). *Chinese Acrobatics through the Ages*.  
Fig. 25, str. 24.

Další část odhaluje tanec, velmi podobný dnešnímu Lvímu tanci. Člověk oblečený v leopardí kůži, se šklebí na ostatní, jeho oči jsou doširoka otevřené. Skáče a krčí se, zatímco v ruce svírá praporek. Dítě, v pláštěnce pokryté peřím, zpola leží na zemi, podepřené rukama, nohy vlají ve vzduchu. Vypadá to, jako by se snažilo leoparda obalamutit a přilákat ho k sobě. Podobný je i Ptačí tanec, ve kterém vystupuje člověk převlečený za ptáka podobného pávovi či fénixovi. K jeho ocasním perům jsou připevněny malé zvonečky. Před ním stojí člověk oblečený v šat vytvořený z okvětních plátků květin. V ruce drží větev, kterou láká ptáka k sobě. Tato ptačí či zvířecí představení s maskami měla jistě původ ve staré čínské mytologii, kdy bohové, bohyně, vzácní ptáci a zvířata reprezentovali štěstí, mír a radost.



Obr. 5, 6 podle Fu Qifeng (1985). *Chinese Acrobatics through the Ages*. Fig. 27, 28, str. 26.

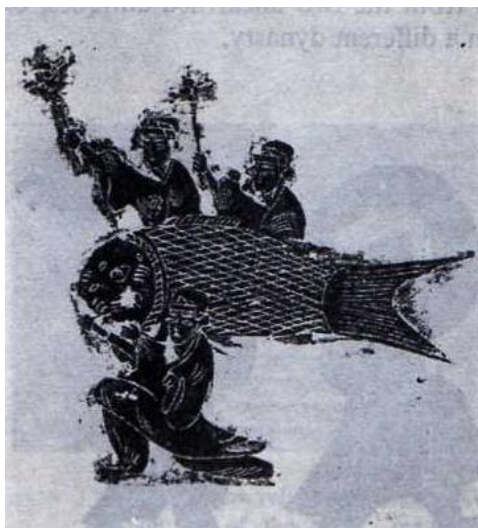
Kategorie číslo dvě dle Kalvodové zmiňuje přeměnu ryby v draka. Toto je nejstarší dochovaný kouzelnický kousek v plné podobě. Popis přeměny ryby v draka nalezneme i v Zhang Hengově básni. Popisuje, jak se nejprve objeví příšera, která skotačí na dvoře a pak skočí do jezírka. Ve vodní tříšti se okamžitě změní na placatou rybu, která plave v jezírku, vynořuje se a zanořuje zpět do vody. Pak se však opět velmi náhle přemění v oslňujícího, dvacet pět metrů dlouhého draka, který si začne hrát okolo jezírka.

Toto představení bylo velmi oblíbené a díky tomu se udrželo i v pozdějších dobách. Záznamy o něm můžeme najít i za dynastie Tang 唐朝 a dokonce i Qing 清朝<sup>97</sup>. Avšak v úpravách pozdějších dynastií už představení nutně nebylo spojeno s vodou, která je jednou ze základních rekvizit v hanském provedení.<sup>98</sup>

<sup>97</sup> Dynastie Tang 唐朝 vládla v letech 618 – 907, dynastie Qing 清朝 1644 – 1911.

<sup>98</sup> Fu Qifeng 1985, str. 22 – 28.

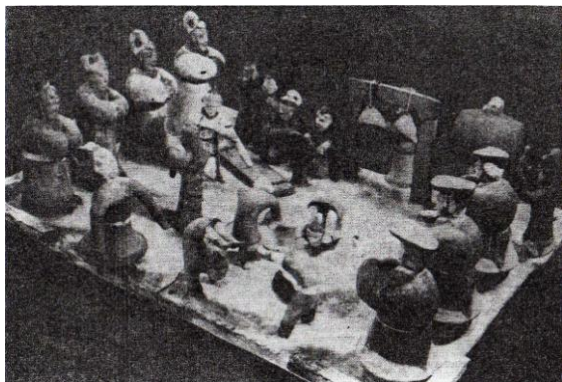




Obr. 7, 8 podle Fu Qifeng (1985). *Chinese Acrobatics through the Ages*. Fig. 14, 15, str. 19.

### 8.3 Ostatní obrazová dokumentace

Keramický soubor figurek, nalezených v Jinanu 济南, v provincii Shandong 山东.



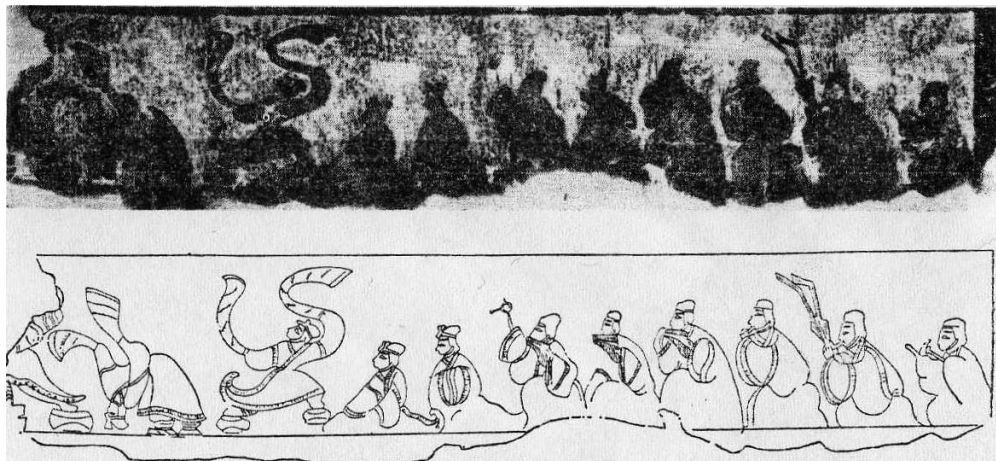
Obr. 9 podle Wang Kefeng (1985). *History of Chinese Dance*. Fig. 13, str. 23.

Reliéf nalezený v Pengxingu 鹏兴, v provincii Sichuan 四川. Zobrazuje tanečnici při Tanci Sedmi bubnů, je zde velmi výrazné zobrazení bubnů a rukávů tanečnice.



Obr. 10 podle Wang Kefeng (1985). *History of Chinese Dance*. Fig. 15, str. 24.

Otisk keramické vížky, nalezené v hanské hrobce v Xingyangu 荥阳, provincii Henan 河南. Toto zobrazení Tance sedmi bubnů je výjimečné, neboť jako jediné zobrazuje více tanečnic tančících najednou.



Obr. 11 podle Wang Kefeng (1985). *History of Chinese Dance*. Fig. 16, str. 24.